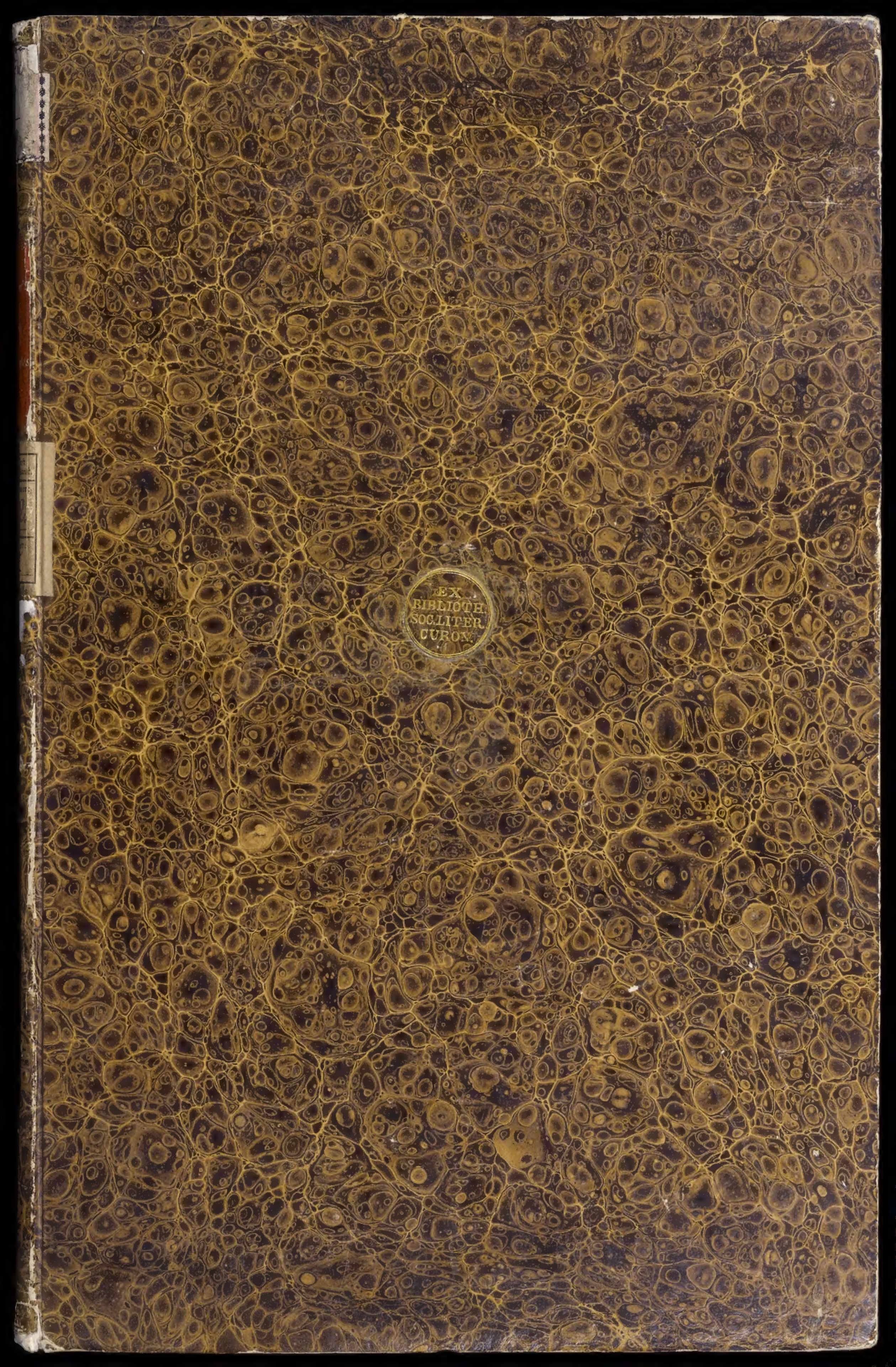
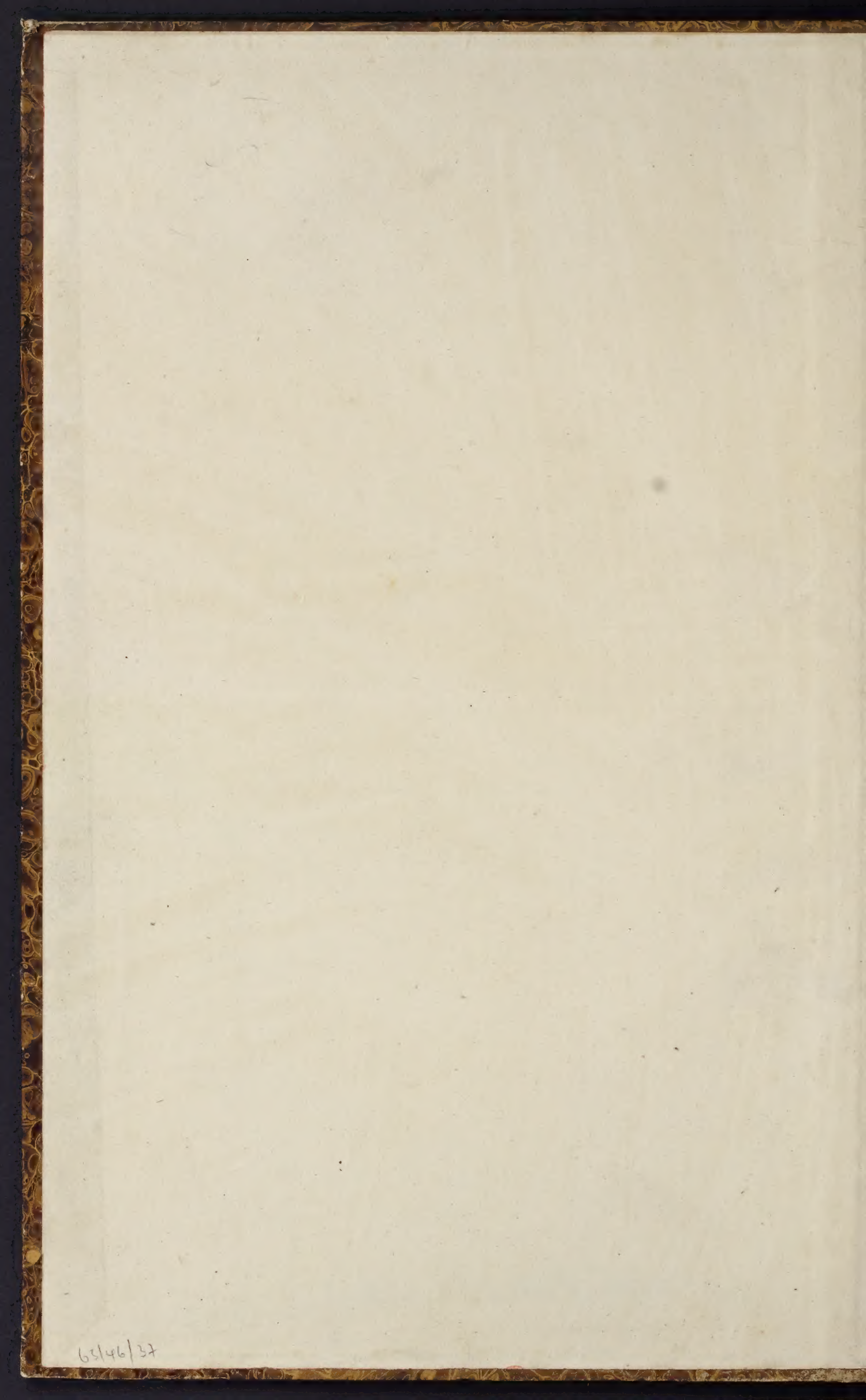

EX
BIBLIOTH.
SOC.LITER.
CURON.



Der Bibliothek der Gesellschaft für Lit. u. Kunst
geschenkt vom
Oberhofgerichts-Advokaten Dr. Koeler.

UEBER DIE FAMILIE DES LYKOMEDES IN DER KOENIGLICHEN PREUSSISCHEN ANTIKENSAMMLUNG.

EINE

ARCHAEOLOGISCHE UNTERSUCHUNG

VON

KONRAD LEVEZOW,

OEFFENTLICHEM LEHRER AM KOENIGLICHEN FRIEDRICH WILHELMS GYMNASIUM IN BERLIN.

NEBST ZEHN KUPFERTAFELN.

BERLIN, 1804.

IN KOMMISSION DER REALSCHULBUCHHANDLUNG.

GEDRUCKT BEY FRIEDRICH SPAETHEN.

DEN BEIDEN

VEREHRUNGSWUERDIGSTEN

OBERSTEN KURATOREN

DER OEFFENTLICHEN

LEHR - UND BILDUNGSANSTALTEN

FÜR

KUNST UND WISSENSCHAFT

IM PREUSSISCHEN STAATE

SR. EXCELLENZ

DEM HERRN

K. A. FRH. V. HARDENBERG

KOENIGLICHEN WIRKLICHEN GEHEIMEN STAATS-KRIEGS-KABINETS- UND DIRIGIRENDEN MINISTER
RITTER DES SCHWARZEN UND ROTHEN ADLERORDENS
U. S. W. U. S. W.

UND

SR. EXCELLENZ

DEM HERRN

E. J. W. E. VON MASSOW

KOENIGLICHEN WIRKLICHEN GEHEIMEN STAATS- UND JUSTIZ-MINISTER
U. S. W. U. S. W.

WIDMET

DIESE ABHANDLUNG

IN TIEFSTER EHRFURCHT

DER VERFASSER.

VORREDE.

Die Denkmäler der alten Kunst, welche die zahlreiche Sammlung der königlichen preufsischen Antiken ausmachen, sind schon lange ein Gegenstand der Aufmerksamkeit und der Bewunderung der Kunstkenner und Alterthumsforscher gewesen. Aber der Zustand der Zerstreuung, worin sie sich in den verschiedenen Schlössern und Gärten zu Potsdam, Sanssouçi, Berlin und Charlottenburg befinden, hat aufser der Gefahr der Zerstöhrung welcher besonders die in freier Luft stehenden unausbleiblich ausgesetzt sind, das Studium dieser Werke sowohl auf Seiten der Künstler als der Alterthumsfreunde erschwert und verhindert nicht wenig den wichtigen Einflufs auf Wissenschaft und Kunst, den sie in Vereinigung zu einer einzigen und leichter zugänglichen und leichter zu übersehenden Sammlung in jeder Hinsicht haben würden. Der klassische Kunstwerth, der so viele von diesen kostbaren und in unserm Vaterlande so seltenen Monumenten auszeichnet und die sprechenden Belehrungen über so unendlich viele dem Gelehrten überhaupt und dem Alterthumsforscher und Künstler zunächst wichtigen Gegenstände, welche sie alle ohne Unterschied gewähren, haben daher schon längst den Wunsch so mancher einheimischen und auswärtigen Kunstfreunde erzeugt, auch in der Entfernung diese Denkmäler, wenigstens in genauen und korrekten Abbildungen, betrachten und studiren, ja selbst sich dadurch auf den Genufs und die nähere Betrachtung derselben in der unmittelbaren Anschauung an Ort und Stelle, zweckmäfsig vorbereiten zu können.

Ich habe den Entschlufs gefafst, mit allerhöchster Bewilligung Seiner Majestät des Königes zur Erfüllung dieses Wunsches beizutragen, und sämmtliche Antiken in Marmor und Bronze, welche die königliche Samm-

lung ausmachen, in zweckmäfsigen Abbildungen von den nöthigen Erläuterungen begleitet, unter dem Titel: *Museum der königlichen preufsischen Denkmäler der alten Kunst*, heftweise herauszugeben. Ueber den Plan, welcher der Ausführung dieses Entschlusses zum Grunde liegt, habe ich daher dem Publikum bei Uebergabe eines Werks, welches ich als den Vorläufer des ganzen gröfsern Unternehmens angesehen wissen mögte, noch etwas in der Kürze zu sagen.

Meine Absicht ist erstlich sämmtliche Antiken in Marmor und Bronze, auch selbst die von Seiten der Kunst weniger bedeutenden, zeichnen und stechen zu lassen. Wenn auch gleich nicht jedes Monument für den blofsen Zeichner von grofsem Interesse seyn kann, so ist doch der Gewinn, welcher daraus der Alterthumskunde zuwächst, desto gröfser und fruchtbarer. Der Kenner der Archäologie weifs, dafs nur durch die Vergleichung vieler Monumente einer Klasse, einer Art, eines und desselben Inhalts für die Wissenschaft, ihre Geschichte, Kritik und Hermeneutik wichtige Fragen allein entschieden werden können, dafs nur dadurch gewisse einzelne Beobachtungen, gewisse einzelne Resultate erst zu allgemeineren Wahrheiten, zu wahren Grundsätzen gedeihen können. Es wäre daher für das Ganze dieser Wissenschaft im höchsten Grade wünschenswerth, dafs, so viel wie möglich, alle alte Denkmäler der griechischen und römischen Kunst, ohne Unterschied in treuen und zweckmäfsigen Abbildungen bekannt gemacht und dadurch für immer dem Untergange entrissen werden mögten; weil nur so erst das Kunstfeld des klassischen Alterthums, in so weit wir es besitzen, ganz und sicher übersehen werden könnte. Die Archäologie ist hier mit der Naturwissenschaft in gleicher Lage.

Deshalb aber zweitens kann und soll die Absicht meiner Unternehmung nicht seyn, ein sogenanntes Prachtwerk zu Stande zu bringen. Diese Absicht würde, wie es bei so vielen Werken der Art leider nur zu sehr der Fall ist, den wahren Zweck eines solchen Unternehmens, Belehrung und Nutzen für diejenigen, welche sie am meisten in den Werken über die alten Kunstdenkmäler suchen, vereiteln. Denn Künstler und Gelehrte, welche zunächst den gröfsten Nutzen daraus ziehen, sind sehr selten so begütert, dafs sie bedeutende Summen an die Anschaffung solcher Werke wenden können, deren Herausgabe doch immer, bei aller angewandten Oe-

konomie, mit ungewöhnlichen Kosten verknüpft ist. Ja, auch selbst den öffentlichen Bibliotheken, wo man sie vorzüglich erwarten muſs, wird bei der immer gröſser werdenden Anzahl neuer Werke und den immer höher steigenden Bücherpreisen, der Ankauf wirklicher Prachtwerke lästig, oft unmöglich. Unter solchen Umständen werden also der für die Ausbreitung des wahren Kunstgeschmacks so sehr zu wünschenden Gemeinnützigkeit eines solchen Werks durch die eigene Unzweckmäſsigkeit desselben sehr enge Schranken gesetzt; indem bloſs sehr reichen Liebhabern und Privatpersonen (und wie wenige giebt es selbst unter diesen, die sich für Werke der Art interessiren!) ihre Anschaffung vergönnt ist, in deren Bibliotheken versteckt sie selten eine andere, als die sehr entbehrliche und untergeordnete Rolle der Schauwerke und Bilderbücher spielen.

Abbildungen von Antiken sollen und können das Studium und den Genuſs der Denkmäler selbst nicht überflüſsig und entbehrlich machen; sie sollen beydes vielmehr befördern und darauf vorbereiten helfen; sie sollen nur, in Ermanglung der Gelegenheit die Originale selbst zu sehen und zu studiren, dem Künstler, dem Kunstfreunde und dem Gelehrten eine, so viel, als es bey gewöhnlich sehr verkleinertem Maaſsstabe möglich ist, richtige Vorstellung von dem historischen Inhalte, der Komposition und der allgemeinen Form des alten Kunstwerkes gewähren; da das Charakteristische und Eigenthümliche des Details, besonders in so fern der Ausdruck desselben nur ein Werk der Plastik seyn kann, natürlich ausserhalb der Grenzen einer kleineren chalkographischen Darstellung liegt. In dieser Absicht ist es vollkommen hinreichend, Form und Charakter im korrekten Umriſs und in dem wahren Verhältniſs des Ganzen zu seinen Theilen aus dem eigenthümlichen Gesichtspunkt des Monuments gezeichnet zu geben. Vor allen Dingen aber bemerke man genau die neueren Ergänzungen, damit man so viel als es eine Ansicht zu leisten vermag, das Neuere von dem Alten unterscheide, um nicht Verwirrungen und Irrthümer zu veranlaſsen, welche durch die Vernachläſsigung dieser Regel nur leider zu oft zum groſsen Nachtheil des Alterthumsstudiums veranlaſst worden sind; eine Unvollkommenheit, von welcher die gröſsten Prachtwerke am meisten verunstaltet werden und wodurch sie einen groſsen Theil ihrer Brauchbarkeit für den Forscher einbüſsen. Wenn man auch darauf ausgehen wollte, durch besondere Manipulationen des Grabstichels den besonderen Styl des Monuments selbst mit allen seinen

seinen Nüanzen, plastischen Eigenheiten, die sich oft an dem Marmor mehr fühlen als sehen lassen, mit allen seinen durch Standpunkt und Erleuchtung hervorzubringenden mahlerischen Wirkungen in der Abbildung darzustellen, was von einer Seite betrachtet sehr lobenswerth seyn kann; so wird diese Absicht doch nur immer sehr schwach erreicht werden können, weil die nothwendige Kleinheit der Kopie im Vergleich mit der eigenthümlichen Gröſse der Originale, unüberwindliche Schwierigkeiten entgegensetzt, indem sie die ganze Natur des Dinges wesentlich verändert. Ja selbst der gröſste Meister in der Kupferstecherkunst, der es nur allein wagen dürfte, sich an die Auflösung dieser so schwierigen Aufgabe zu machen, würde doch nur immer eine schwache Annäherung an den Styl des Originals und nichts mehr zu bewirken im Stande seyn. Wozu also, so gut als vergeblich, die mühsamste Arbeit, überlange Zeit und ungeheure Kosten verschwenden, da man auf einem wohlfeileren, kürzeren Wege, durch den bloſsen Umriſs, sicherer zum Ziele gelangen kann, und es wohl schwerlich geläugnet werden mögte, daſs der bloſse Umriſs dem geübten Auge des Beschauers das Bild des Ganzen noch klarer und reiner darstellt, als eine ganz ausgeführte Abbildung.

Ferner, man übertreibe nicht das Format solcher Werke. Wer kann übergroſse Folianten, die kaum Platz auf einem gewöhnlichen Tische haben, bequem bewegen und ohne die gröſsten Körperanstrengungen lesen und studiren. Giebt man dadurch nicht zu erkennen, daſs man recht absichtlich das Studium solcher Werke habe erschweren wollen? Und welch ein neuer Aufwand von Papier ist auch dazu nicht wieder erforderlich! Es giebt auch hier ein Mittel zwischen dem lästigen Ungeheuren und der schicklichen und anständigen Gröſse.

Was die Erläuterungen anbetrift, womit jene Abbildungen nothwendig ausgestattet werden müssen, so bleibt die Wahl der Methode und der Umfang derselben dem Genie, der Gelehrsamkeit und der Beurtheilungskraft des Auslegers, der das Bedürfniſs seiner Wissenschaft natürlich kennen muſs, überlassen. Indessen mögten, was auch die besondere Meinung des Interpreten über die einzelnen Monumente immerhin seyn mag, wo möglich bestimmte Nachrichten über Entdeckung und Auffindung der Denkmäler, ihre späteren Schicksale, ihre Wanderung von einem Besitzer zum an-

dern, wenn man etwa Verwechselungen zu befürchten hat, genaue Angabe ihrer Gröfse, Bemerkung sämmtlicher damit vorgenommenen Restaurationen und eine ungeschminkte, simple Beschreibung dessen, was das unbefangene Auge in Hinsicht auf Komposition, Form und Styl gewahr wird, und was vornehmlich der Umrifs allein nicht bemerkbar, wenigstens in einem für jedes Bedürfnifs des Forschers nicht ganz befriedigenden Grade, bemerkbar machen kann, unerläfslich zu erfüllende Bedingungen seyn.

Diese Grundsätze sind es vornehmlich, welche die Ausführung des angekündigten Werks leiten werden und wobei ich auf den Beifall der Kenner, die über den täuschenden Schimmer und Prunk des Unwesentlichen wegzusehen gewohnt sind, glaube rechnen zu können. Sie sind es vornehmlich, welche auch das Werk geleitet haben, welches hier gegenwärtig vor den Augen des Publikums erscheint und in zehn Kupfertafeln die zehn berühmten Statuen darstellt, welche nach der gewöhnlichen Meinung eine Familie des Lykomedes bilden und im Antikentempel des königlichen Gartens von Sanssouci zur Zeit aufbewahrt werden. Einige Mängel, von denen diese Probe noch nicht ganz frey ist und die man erst nach Beendigung des Ganzen entdeckte, werden billige Richter, und das sind gemeinhin die, welche die Schwierigkeit einer solchen Unternehmung zu würdigen vermögen, mit Nachsicht beurtheilen. Man wird sich die angestrengteste Mühe geben, sie in Zukunft von dem Hauptwerke ganz zu entfernen, und alles der möglichsten Zweckmäfsigkeit näher zu bringen suchen.

Unterstützt von dem Enthusiasmus, den Talenten und der Kunstfertigkeit eines einsichtsvollen Zeichners, den ich in der Person des unter uns rühmlichst bekannten Mahlers und Zeichners Herrn Dähling zu finden so glücklich gewesen bin, eines Künstlers, der sein Auge für das Wesen der Antike eine Zeitlang an den gröfsten Meisterwerken der alten Kunst, welche jetzt Paris in sich schliefst, geübt und geschärft hat; ferner unterstützt von dem gewandten und sichern Grabstichel des Kupferstechers Herrn Fr. Jügel, welcher in dem gröfsten Theil der Kupfer des vorliegenden Werks nach Herrn Dählings Zeichnungen unläugbare Beweise nicht nur von seiner mechanischen Kunstfertigkeit allein, sondern auch von der schätzbaren und nicht überall anzutreffenden Fähigkeit in den Geist der Zeichnung einzudringen, abgelegt hat; unterstützt von diesen beiden Künstlern glaube ich

dem Publikum ein Werk versprechen zu können, welches den Forderungen der Kenner nach den oben angegebenen Zwecken Genüge leisten wird.

Auch Herr Hofrath Hirt, in welchem das gelehrte Publikum schon längst einen unserer ersten Archäologen verehrt und dessen gediegene Gelehrsamkeit und allumfassende Einsichten in das Fach der Kunst einen nicht geringen Einflufs auf Form und Inhalt des vorliegenden Werks gehabt haben, wird freundschaftlichst mich bei der Ausführung des angekündigten mit seinem schätzbaren Rathe und seinen Einsichten unterstützen. Ich werde mich dadurch in den Stand gesetzt sehen, meiner Unternehmung einen besondern Werth zu ertheilen, worauf sie ohne seine Beihülfe würde Verzicht leisten müssen.

Noch habe ich vornehmlich mit dankbaren Empfindungen der wohlwollenden Bereitwilligkeit öffentlich zu erwähnen, mit welcher der Herr Oberst und Hoffmarschall von Massow, nicht nur als oberster Intendant der königlichen Schlösser und Gärten, sondern vielmehr als wahrer Kenner und Beförderer der Künste, mich und den Zeichner durch seine gütigsten Veranstaltungen unterstützt und sich dadurch kein geringes Verdienst um die Beförderung meiner Unternehmung erworben hat.

Ich schliefse mit dem innigsten Wunsche, dafs diese meine Unternehmung, welche ich aus reiner, inniger Liebe für die Kunst, die Beförderung des guten Geschmacks und zum Vortheil der antiquarischen Wissenschaften, selbst nicht ohne Gefahr eigenen Verlustes, begonnen habe, wenigstens diejenige Unterstützung und Beförderung bei dem kunstliebenden Publikum finden möge, deren sie zu ihrer zweckmäfsigen Vollendung bedarf und deren ich sie, nach meinen besten Kräften und selbst in Hinsicht auf die erhabene Person des königlichen Besitzers der kostbaren Monumente, welche ihr Gegenstand sind, würdig zu machen mich bestreben werde.

Berlin, im Februar 1804.

Konrad Levezow.

Verzeichnifs
der Herren Pränumeranten und Subskribenten.

Sr. Durchlaucht der regierende Herr Fürst zu Anhalt-Dessau.

Das Königliche Hofbauamt in Potsdam.
Die Herzogliche Bibliothek in Weimar.
Die Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe in Hamburg.
Die akademische von Steinwehrsche Bibliothek zu Frankfurt an der Oder.

Herr von *Alten*, Ober-Baudepartements-Assessor in Berlin. 5 Exempl.
— *Art*, Erzieher des Herrn Erbprinzen von Schwarzburg-Rudolstadt. 3 —
— Graf von *Baudissin* in Berlin.
— Samuel *Baum*, Kaufmann in Elbing.
— *Becherer*, geheimer Kriegs- und Oberhofbaurath in Berlin
— Professor *Becker*, Aufseher der kurfürstlichen Antikengallerie in Dresden. 5 —
— *Bohm*, Kontrolleur bei der Wittwenkasse in Berlin.
— *Böttiger*, Oberkonsistorialrath in Weimar.
— von *Brenna*, russisch-kaiserlicher wirklicher Etatsrath zu Stettin.
— Graf von *Carnitz*, Kanzler des St. Johanniter-Ordens zu Frankfurt an der Oder.
— *Cochius*, Baurath in Marienwerder. 3 —
— Reichs- und Burggraf von und zu *Dohna*, geheimer Kriegsrath und Kammerdirektor zu Marienwerder.
— Graf von *Dönhof* zu Berlin.
— Lorenz von *Engeström*, Sr. Königlichen Majestät von Schweden Hofkanzler in Stockholm.
— *Fischer*, Landbaumeister in Schlawe.
— *Freidhof*, Kupferstecher und Mitglied der Königlichen Akademie der Künste in Berlin.
— *Gentz*, Professor und Königlicher Architekt in Berlin.
— *Gilly*, Geheimer Oberbaurath und Direktor der Bauakademie zu Berlin.
— *Harder*, Assessor in Kolberg. 2 —
— Dr. *Kalau* zu Frankfurt an der Oder.
— A. F. W. *Klug* in Soest.
— *Koppin*, Königlicher Deichinspector in Elbing.
— *Langhans*, Geheimer Kriegsrath und Direktor des Hofbauamts in Berlin.
— Baron von *Löwenstern* in Berlin.
— von *Meyer*, Domherr in Hamburg.
— *Meyer*, Justizrath in Marienwerder.
— Ernst *Neumann*, Kaufmann in Elbing.
— Friedrich *Nicolai* in Berlin.
— *Paalzow*, Kriegs- und Domainenrath in Marienwerder
— *Pastorff*, Geheimer Rath in Berlin.
— Fr. *Perthes*, Buchhändler in Hamburg. 2 —
— Lieutnant von *Pfuel* in Berlin.
— *Piattoli*, geheimer Rath in Berlin.

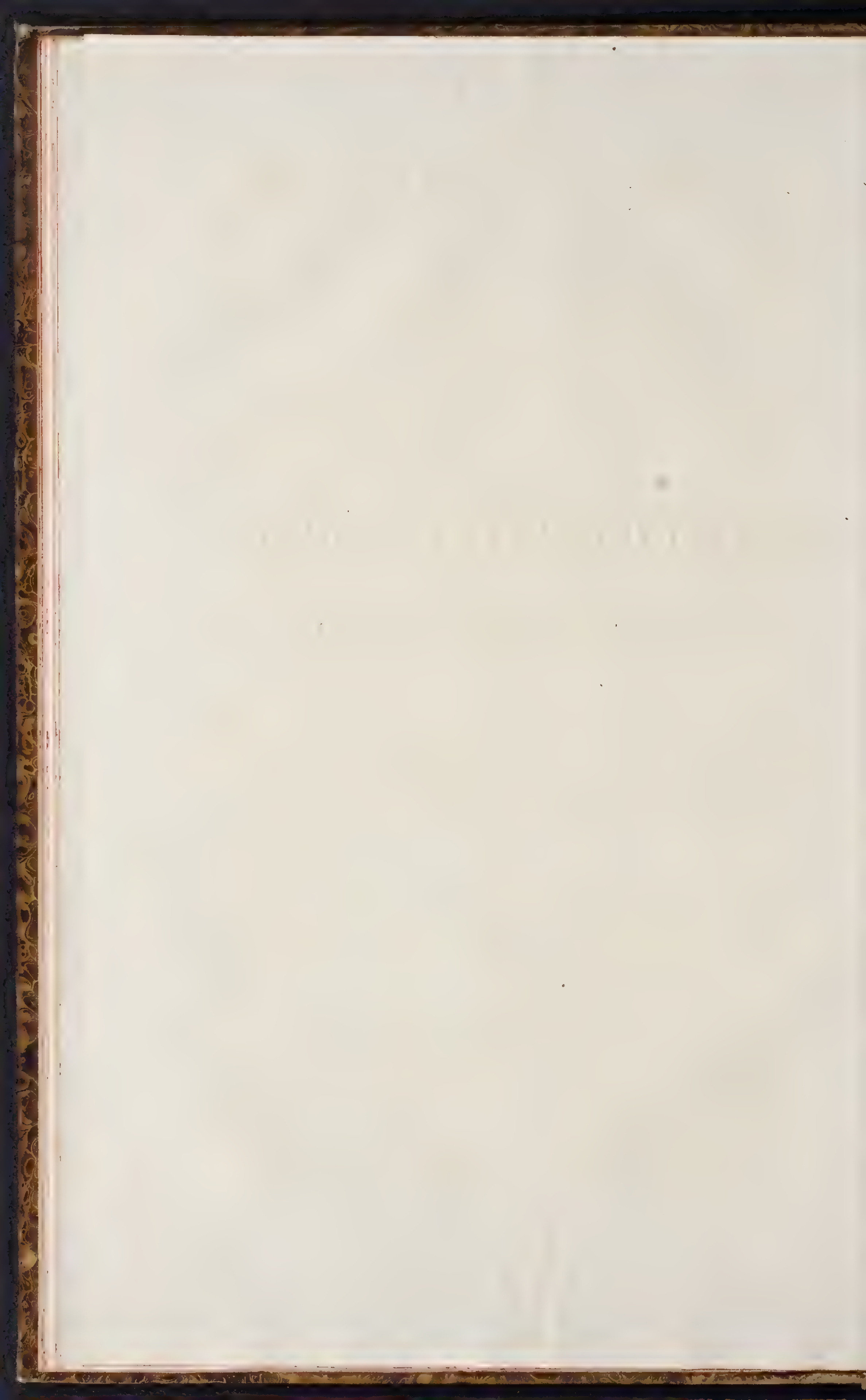
Herr *Poselger*, Stadtrath in Elbing.
— Christoph *Poselger*, Kaufmann in Elbing.
— *Roder* und *Klönner*, Buchhändler in Wesel.
— *Rösel*, Professor in Berlin.
— *Rosenstiel*, Geheimer Ober-Bergrath in Berlin.
— Lieutnant von *Rühle* in Berlin.
— *Schadow*, Hofbildhauer und Rector der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin.
— *Schirer*, Bildhauer in Berlin.
— Professor *Sell*, Rector des akademischen Gymnasiums in Stettin. 2 Exempl.
— *Simon*, Professor und königlicher Architekt in Berlin.
— Lieutnant von *Steinecker* in Berlin.
— *Thiele*, Kriminalrath in Marienwerder.
— *Triest*, Oberbaudirektor in Berlin.
— *Uhden*, geheimer Rath in Berlin.
Ein Ungenannter in Frankfurt an der Oder.
Herr *Wachsmann*, Kupferstecher in Berlin.
— Jacob *Wiens*, Kaufmann in Elbing.
— *Wels*, Hof- und Stadt-Mauermeister in Berlin.
— *Wittgräf* in Berlin.
— *Wohler*, Bildhauer in Berlin.
— *Wünsch*, Professor in Frankfurth an der Oder.

UEBER DIE

FAMILIE DES LYKOMEDES

IN DER

KOENIGLICHEN PREUSSISCHEN ANTIKENSAMMLUNG.



Unter dem Namen *der Familie des Lykomedes* finden sich in dem Antikentempel im königlichen Garten zu Sanssouci, bei Potsdam, zehn marmorne, theils männliche, theils weibliche Statuen, welche man für eine der merkwürdigsten Statuenverbindungen, die uns aus dem Alterthum übrig geblieben sind, erklärt hat. Auch diese zehn Bildsäulen kamen mit so vielen andern vortrefflichen Denkmälern des Alterthums, welche die Sammlung des französischen Kardinals Polignac ausmachten, nach dessen Tode, durch Kauf, in den Besitz Friedrichs des Zweiten. Der König liefs ihnen in dem vorhin benannten und zu diesem Behuf erbauten Tempel einen Platz anweisen und sie darin mit einer beträchtlichen Anzahl schöner und merkwürdiger Büsten und andern Monumenten der alten Kunst aufstellen.

Der erste Besitzer dieser zehn Statuen, der Kardinal Polignac, war auch selbst ihr erster Entdecker in Italien gewesen. Er hatte sie mit mehreren andern Werken von bedeutendem Werthe bei den Nachforschungen nach Kunstdenkmälern aller Art, die er an verschiedenen Orten im ehemaligen Latium, in den Trümmern zerstörter Landhäuser anstellen liefs, im Jahr 1729, unweit Fraskati (dem alten Tuskulum), unter den Ruinen des vermeinten Landhauses des Marius, in einem grofsen Saal, wahrscheinlich dem Museum, gefunden.

Aber der gröfste Theil dieser Statuen war beschädigt, ja an wichtigen Theilen zertrümmert, da man sie entdeckte. Der Kardinal liefs sie durch den französischen Bildhauer Lambert Sigisbert Adam, den ältern *), der da-

*) So nennt ihn der ehemalige Leibarzt *Möhsen* in seiner Abhandlung *de Medicis equestri dignitate ornatis*, p. 149. unten in der Note, und beruft sich dabei auf ein mir unbekanntes Werk, welches dieser *Adam der ältere* zu Paris 1755. in kl. Folio herausgegeben hat und worin eine ihm eigenthümlich zugehörige Sammlung von Antiken und auch andere von ihm in Marmor gearbeitete Statuen in Kupfer gestochen sind. Unter den in Kupfer gestochenen Antiken soll sich auch *eine der Töchter des Lykomedes* befinden. Der ehemalige Preufs. Gallerieinspector *Matthias Oesterreich* nennt ihn also in seiner *Beschreibung und Erklärung der Gruppen, Statuen, ganzen und halben Bruststücke, Basreliefs, Urnen und Vasen von Marmor, Bronze und Bley, sowohl von antiker als moderner Arbeit, welche die Sammlung Sr. Majestät des Königes von Preufsen ausmachen* (Berlin 1775. 8. aus dem französ. übersetst) pag. 73. fälschlich *Caspar Adam den ältern.*

mals in Rom studirte, ergänzen, und mit diesen Ergänzungen sind sie unverändert bis auf diesen Tag ein Gegenstand der Bewunderung der Liebhaber und der Kritik der Alterthumsforscher geblieben. Sey es dahin gestellt, ob die Angabe zu den Ergänzungen die eigne Idee des Entdeckers, oder des Bildhauers, der sie ausführte, gewesen ist, man glaubte wenigstens diese zehn Statuen mit Hülfe der Restauration wiederum bequem zu einem Ganzen vereinigen zu können, welches man so, dreist genug, der berühmtern Familie der Niobe an die Seite gestellt hat. Wahrscheinlich gab die eine männliche Statue, welche mit einem weiblichen Gewande bekleidet ist und worin man den Achilles erkannt haben wollte, die Hauptveranlassung zu der Meinung, dafs die übrigen weiblichen Statuen und eine andere männliche Figur mit ihr ein Ganzes ausgemacht hätten, welches nichts anders, als die durch Ulysses bewirkte Entdeckung Achill's unter den Töchtern des Königes Lykomedes in Scyros vorgestellt habe. Diefs vorausgesetzt, glaubte man nun den Mafsstab gefafst zu haben, nach welchem man bei der Restauration zu Werke gehen müfste. Das Unternehmen selbst fiel in eine Periode, in welcher man noch nicht gewohnt war, Alterthumskenner bei Ergänzungen zu Rathe zu ziehen und mit ihnen zuvor die nöthigen Ueberlegungen und Prüfungen anzustellen, ehe man es wagte, ein altes Kunstdenkmal nach einer festgesetzten Idee und in einem bestimmten Charakter zu ergänzen. Man verfuhr daher äufserst willkührlich und verwegen; und aus dieser Periode schreiben sich, wie bekannt, eine Menge von Ergänzungen alter Kunstwerke her, welche die augenscheinlichsten Beweise von der Unwissenheit und Sorglosigkeit der Restauratoren liefern. So trug man denn auch nicht das geringste Bedenken, jene zehn Statuen für eine Familie des Lykomedes zu erkennen und dieser Annahme zufolge die fehlenden Theile zu ergänzen und die charakteristischen Kennzeichen und Attribute hinzu zu fügen. Die Familie des Lykomedes war durch die Schöpferhand des neuen Dädalus, wie ein Phönix aus seiner Asche aufs neue wiedergeboren, hervorgegangen; die leichtgläubige Menge staunte das Wunder, ohne zu zweifeln, an, und es scheint, als ob eine lange Zeit vergangen sey, ehe ein kritisches Auge Spuren entdeckte, die, wo nicht einen vorsätzlichen Betrug, doch wenigstens eine arge Täuschung mit Recht ahnen liefsen.

Winkelmann scheint der erste gewesen zu seyn, welcher gegen die Richtigkeit jener der Restauration zum Grunde gelegten Meinung öffentlich in seinen Schriften, wenn gleich nur beiläufig, Zweifel erhoben hat. In seiner vor der Geschichte der Kunst erschienenen Abhandlung: *von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst* läfst er sich (Seite 19) folgendermafsen darüber aus: „Bei Berlin zu Charlottenburg steht die Sammlung aller Werke, welche der Kardinal Polignac zu Rom gemacht hat; das bekann-

teste sind eilf Figuren, welche der ehemalige Besitzer eine Familie des Lykomedes getauft hat, das ist, Achilles in Weibskleidern unter den Töchtern von jenem versteckt. Man muſs aber wissen, daſs alle äuſseren Theile dieser Figuren, sonderlich die Köpfe neu, und was das Schlimmste ist, von jungen Anfängern in der französischen Akademie zu Rom gemacht worden sind. Der Kopf des sogenannten Lykomedes ist das Bild des berühmten Herrn v. Stosch." —

Ehe ich die zweite, fast gleichlautende Stelle desselben Verfassers aus dem zweiten Theile *der Geschichte der Kunst des Alterthums* *) hinzufüge, muſs ich zu der eben mitgetheilten einige Bemerkungen machen. Erstlich, dazumal als Winkelmann jene Abhandlung schrieb, standen die Statuen vor dem Bau des neuen Schlosses bei Potsdam im Speisesaal des Schlosses zu Charlottenburg; zweitens irrt Winkelmann, wenn er die Anzahl der Statuen auf eilf angiebt; es sind von jeher nur immer zehn gewesen; drittens sind die Ergänzungen nur allein vom älteren Adam gemacht worden, wie ich oben bemerkte; viertens ist kein Lykomedes selbst in dieser Gesellschaft, sondern Winkelmann verwechselt hier wahrscheinlich den vermeinten Ulysses; fünftens erklärt sich Oesterreich aus persönlicher Bekanntschaft mit dem Herrn v. Stosch gegen die Aeuſserung, daſs der Kopf der einen männlichen Statue diesem berühmten Antiquar ähnlich gemacht worden, und nach zwei Originalgemälden zu urtheilen, welche den Herrn v. Stosch darstellen und sich hier in Berlin befinden, scheint dieser Widerspruch gegründet zu seyn. **) Vielleicht ist Herr v. Stosch auch zu der Zeit, als jene Statuen ergänzt wurden, noch nicht in Italien gewesen.

Die zweite Stelle lautet (am angef. Orte) also: „Bei dieser Gelegenheit (Winkelmann spricht kurz zuvor von einer Büste Julius Cäsars in der Polignacschen Sammlung) merke ich von den zehn Statuen eben dieses Musei an, welche letztgedachter Kardinal unweit Fraskati ausgraben lieſs, daſs es nicht bewiesen werden können, daſs dieselben ein Gruppo zusammen gemacht, noch vielweniger eine Familie des Lykomedes, nebst dem

---

*) Seite 383 der Dresdener Ausgabe. Nachher ist die Stelle ausgelassen; auch in der italienischen Uebersetzung fehlt sie.

**) Der Besitzer dieser beiden Gemälde ist Herr Ordenskammer-Direktor Stubenrauch. Das erste, ein Bruststück, ist von Raphael Mengs gemahlt; das andere von dessen Schüler Franke. Letzteres zeigt den Baron v. Stosch in natürlicher Gröſse, antik gekleidet in einem Lehnstuhl sitzend, und eine Gemme, die er in der Hand hält, betrachtend. Neben ihm, eben so gekleidet, steht sein Erbe Muzell-Stosch; auf einem daneben stehenden Tische liegen einige Daktyliotheken und andere Antiken. Es wäre zu wünschen, daſs diese beiden Gemälde eine würdige Zierde des königlichen Antiken-Kabinets seyn möchten, von dem die Stoschische Gemmensammlung einen so wichtigen Theil ausmacht und daſs auch auf diese Art öffentlich das Andenken des verdienstvollen Gelehrten erhalten würde.

in weiblichen Kleidern versteckten Achilles vorgestellet. Es wurde von diesen Statuen, da der König von Preufsen dieses Museum kaufte, viel Geschrey in Frankreich gemacht, und man gab vor, dafs diese allein nicht aus dem Lande gehen sollten. Es wurden dieselben über drei Millionen Livres geschätzt, und auch diese mitbegriffen, ging das ganze Museum für etwa 36000 Thaler nach Berlin. Man mufs aber wissen, dafs alle zehn Statuen ohne Köpfe gefunden worden, welche von jungen Leuten in der französischen Akademie zu Rom ganz neu dazu gearbeitet sind. Der Kopf des vermeinten Lykomedes war nach einem Portrait des berühmten Herrn von Stosch gemacht." — Wahrscheinlich hat Winkelmann diese Statuen nie selbst gesehen; sein Urtheil beruht daher nur auf dem, was er vom Hörensagen vernommen hatte. Diefs wird durch mancherlei Unrichtigkeiten, die sich in seine Erzählung eingeschlichen haben, und die ich oben bemerkte, so gut als gewifs. Dennoch ist der Zweifel, welchen er dem zufolge, was man ihm davon berichtet hatte, über die angebliche Bedeutung dieser Statuen äussert, sehr gegründet, wie aus dem Verfolge dieser Untersuchung deutlich hervorgehen wird.

Zu unbestimmt ist indessen die Aeufserung des Grafen Caylus über diese Statuen bei Gelegenheit einer Bemerkung über die Gruppe der Niobe, als dafs man in folgenden Worten gleichsam eine vorläufige förmliche Bestätigung des Winkelmannschen Urtheils finden könnte. *). Caylus sagt: „Der Kardinal von Polignac hatte von Rom ein schlechtes Werk mitge„bracht, ganz in dem nehmlichen Geschmack (wie die Gruppe der Niobe), „welches den Achill bei der Deidamia vorstellt. Ich habe Zeit gehabt, es „in Paris zu prüfen. Jetzt besitzt es der König von Preufsen." Es scheint vielmehr aus diesen Worten zu folgen, dafs Caylus nicht sowohl gegen die vermeinte Bedeutung des Ganzen einen Zweifel hatte, als nur mit der Komposition des Werks unzufrieden war.

Der Leibarzt Möhsen (in seiner vorhin angeführten Abhandlung S. 145. folg.) hat zwar Winkelmanns Urtheil zu entkräften gesucht; aber die Gründe, welche er in dieser Absicht anbringt, mögten schwerlich Genüge leisten, oder die Sache erschöpfen. Ich befürchte sehr, dafs sowohl ihn, wie auch den ehemaligen Gallerieinspector Oesterreich, der Wunsch und das Bemühen, dem königlich preufsischen Hause ein der weltberühmten Familie der Niobe ähnliches Kunstwerk zu vindiziren, gegen den zweifelnden Winkelmann zu weit geführt haben. Aber mit einem solchen Patriotismus ist so wenig der Alterthumskunde, wie irgend einer andern

---

*) *Histoire de l'Academ. des Inscript.* Tom. XXV. p. 322. *De la sculpture et des sculpteurs anciens selon Pline.*

Wissenschaft gedient. Uebrigens werden diese Statuen an ihrem wahren Kunstwerthe nichts verlieren, wenn es auch unumstöfslich bewiesen werden sollte, dafs sie nie eine Familie des Lykomedes ausgemacht hätten.

Um indessen denen, welche in Angelegenheiten der Kunst Auctoritäten so gern und unbedingt Folge zu leisten pflegen, mehr als einen Beweis zu geben, wie schwach Möhsens Gründe für die angenommene Meinung gegen Winkelmann sind; so will ich sie mit seinen eignen Worten anführen und mit einigen kurzen Bemerkungen begleiten. Ich hoffe mir dadurch im Verfolge dieser Abhandlung die Mühe zu ersparen, Einwendungen zu widerlegen, deren Beantwortung mich von hierher gehörigen, wesentlicheren Untersuchungen zu weit abführen würde.

Nachdem Möhsen von der aufgefundenen Statue Achill's gesprochen, fährt er zu argumentiren also fort:

„Da man an demselben Orte, wo man den Achilles ausgrub, nicht nur sieben bis acht andere Figuren fand, die im verschiedenen Alter vorgestellt waren — wie sich diefs aus der Verschiedenheit der Proportionen des Körpers und der einzelnen Gliedmafsen sehr deutlich ergiebt, — übrigens weiblich, aber nicht alle gleich bekleidet, so wie auch eine andere ältlichere Figur, in der Tracht einer Matrone, und dann noch eine andere, die eines erwachsenen Mannes: was Wunder, wenn diefs den ersten Besitzer, einen grofsen Alterthumsforscher und Kunstkenner, auf die Vermuthung brachte, eine Familie des Lykomedes entdeckt zu haben?“ —

Ich antworte, ohne hinlängliche Gründe zu erblicken, mufs diese Vermuthung den Unbefangenen allerdings befremden. Eben die Verschiedenheit der Gröfse, der Bekleidungen und, ich setze vorläufig hinzu, des ganzen Styls, hätte den gelehrten Alterthumsforscher bedächtig und mistrauisch gegen seine vorgefafste Meinung machen sollen. Man kann ein grofser Alterthumsforscher und Kunstkenner seyn, und sich dennoch sehr oft irren, wenn man bei Auslegung und Erklärung alter Kunstwerke nicht sehr behutsam und gewissenhaft zu Werke geht. Dafs diese Figuren mit der Statue des so verkleideten Achilles zusammen an einem Orte gefunden worden, (und wie? wenn diese Statue selbst nicht einmal einen Achilles vorgestellt hätte?) ist noch allein kein Beweis, dafs sie mit dieser zusammen ein historisches Ganzes ausgemacht haben. Sie konnten zufällig und aus andern Absichten, selbst aus Unwissenheit oder blofser Willkühr des römischen Besitzers, mit ihr vormals in einem und demselben Gemache aufgestellt worden seyn. Wenn freilich bestimmt darauf hindeutende Attribute und andere Nebenwerke, als vormals jenen Bildsäulen angehörig, bei der Zerstörung aber gewaltsam von ihnen getrennt, mit ihnen, oder in ihrer Nähe

sich gefunden hätten, dann mögte es eher erlaubt gewesen seyn, auf einen solchen Zusammenhang zu schliefsen. Doch der Verfasser erwähnt etwas der Art, was er aber freilich sogleich wieder durch ein vielleicht *(forsan)* zurücknimmt.

„Vielleicht, meint er, wurde diese Vermuthung dadurch bestätigt, dafs man mit ihnen zugleich verschiedene Fragmente von Gegenständen fand, die jetzt durch die Hand des neuen Ergänzers den Statuen wieder angeeignet sind." —

Aber nichts der Art ist jetzt an den Statuen zu sehen. Alle Attribute sind neu, wie schon die blofse Ansicht des Marmors Jedermann belehrt. Dem Alterthumskenner werden überdiefs diese Sächelchen gleich durch Form und Beschaffenheit verdächtig seyn.

„Ohne Zweifel, fährt der Verfasser fort, existiren tausend andere alte Monumente, die mit viel geringerer Wahrscheinlichkeit die ihnen gegebenen Namen und Bedeutungen verdienen und deshalb doch nicht getadelt werden." —

Eine unstatthafte Entschuldigung gewagter Meinungen und Hypothesen. Wenn bei tausend andern alten Kunstdenkmälern die Unwahrscheinlichkeit noch gröfser ist, dafs sie das bedeuten, wofür man sie ausgiebt, so verdienen sie noch viel weniger die ihnen gegebenen Benennungen. Aber nicht sie verdienen deshalb verachtet zu werden; der Tadel und die Vorwürfe treffen die, welche ihnen so unüberlegt diese falschen Benennungen gaben. Wie folgt wohl daraus, weil man tausend und abermal tausend falsch getaufte Antiken unter ihrem falschen Namen laufen läfst, dafs man da, wo mehr als ein Grund zu zweifeln ist, dafs der gegebene Name der rechte sey, es nicht wagen solle, seine Zweifel laut werden zu lassen? Oder eine falsche Erklärung zu tadeln, gesetzt auch, dafs man keine bessere dafür zu geben im Stande wäre? Sagt der Verfasser doch selbst:

„Nicht die ganze Familie des Lykomedes ist ein griechisches Werk. Zwei Statuen sind alt römische Arbeiten; ein Fall, der auch bei der Familie der Niobe Statt findet, deren Aechtheit deshalb zu entkräften der berühmte Winkelmann als ein unstatthaftes Verfahren aus vielen Gründen verwirft." —

Das, was der Verfasser hier aus der Verschiedenheit des Styls, der sich nach seiner Meinung nur an zwei Statuen der Familie des Lykomedes findet, gefolgert, auf Winkelmann zurückschieben will, pafst nicht. Was Winkelmann über die Söhne und Töchter der Niobe sagt, die römische Arbeiten sind *), hat wohl seine Richtigkeit; denn es kann bewiesen werden,

*) Siehe *Anmerkungen zur Geschichte der Kunst.*

dafs diefs römische Kopien nach den verloren gegangenen griechischen Originalen sind, dergleichen sich mehrere finden. Aber wie hätte der Verfasser wohl beweisen mögen, dafs jene beiden für römifch angenommenen Figuren in der Familie des Lykomedes Kopien nach den griechischen Originalen gewesen wären? Oder meint er etwa, dafs sie als eine blofse Zuthat eines römischen Künstlers anzusehen sind? Auch diese Meinung wird sich in der Folge als unzulässig bezeichnen.

„Es ist nicht zu läugnen, dafs durch die Mifsgunst der Zeit und die Zerstörungen der Barbaren diese Statuen sehr beschädigt sind. Allein diefs ist ein Schicksal, welches nicht nur unzählige andere vortreffliche Denkmäler des Alterthums betroffen hat, sondern auch selbst der Familie der Niobe nicht schonte. Auf gleiche Weise ist auch sie vielseitig beschädigt und hat daher hin und wieder durch neue Künstler Ergänzungen erhalten müssen; ja die Kunstkenner streiten noch über die Aechtheit des Kopfs der Niobe selbst. Wenn alle jene Statuen, denen der Kopf, die Nase, die Arme, Hände, Finger, Füfse und andere Theile wieder angesetzt sind, oder wenn alle alte Tronke, die durch neuere Hände wieder zu ganzen Statuen umgeschaffen sind, zu verwerfen wären; so würde Rom, ja ganz Italien seiner schönsten Zierden entbehren müssen.“ —

Winkelmann hat durch jenen Zweifel überhaupt den Kunstwerth der zehn Statuen, die jetzt eine Familie des Lykomedes genannt werden, im mindesten nicht vernichten wollen. Er hatte nur Grund zu vermuthen, dafs sie das nicht wären, wofür sie durch die Restauration ausgegeben wurden. Die Bemerkung Möhsens trägt also zur Unterstützung seiner Behauptung nichts bei. Denn unbefangene Antiquare wissen sehr gut, wie schlecht und falsch so unendlich viele verstümmelte Antiken restaurirt worden sind, und in ihren Augen kann selbst die in Hinsicht auf Styl und mechanische Arbeit schönste Restauration den alten Resten keine Bedeutung geben, welche dem scharfsichtigern Auge, als mit dem eigenthümlichen Charakter des Fragments und mit andern in der Sache selbst liegenden Gründen im Widerspruch stehend erscheint.

„In Ergänzung der Lykomedischen Familie hat der berühmte Künstler Sigisbert Adam glücklich alle Mühe angewandt, um die alten Spuren zu verfolgen und nach Möglichkeit die Vollendung der alten Kunst ausgedrückt.“ —

In wiefern diefs wahr, oder nicht wahr sey, wird die Folge lehren. Die Manen des mir sonst verehrungswürdigen Verfassers werden gewifs nicht zürnen, dafs ich die schwache Seite seines Urtheils über diese Statuensammlung berührt und sie dafür erkannt habe. Zwar giebt er in folgenden

Worten zu verstehen, als habe er den grofsen Winkelmann darüber zum Stillschweigen gebracht:

„Ich bitte den geneigten Leser, dafs er das, was ich jetzt über die Familie des Lykomedes gesagt habe, mit dem entscheidenden Ausspruche dessen vergleiche, der sich hier zum obersten Schiedsrichter aufwirft“ —; indessen fordert er doch zum eignen Untersuchen auf *(et ipse judicet)*, und das soll auch redlich und unverdrossen und ohne Rücksicht auf irgend eines Meinung und Ansehn in dieser Abhandlung geschehen, so weit es die Umstände und die Sache selbst gestatten. *)

Auch Heyne, dem wir in seiner *Erläuterung des vermeinten Grabmals des Homer* **) die Aufklärung und Darstellung des ganzen Mythus von dem Aufenthalte Achill's am Hofe des Lykomedes zu verdanken haben, glaubt, dafs Winkelmann in seiner Kritik zu weit gegangen sey, wenn er gleich nicht abgeneigt ist, anzunehmen, dafs wohl nicht alle Figuren zur Familie des Lykomedes gehören und dafs es damit gegangen, wie mit der Familie der Niobe und dem Farnesischen Stier. Wahrscheinlich hat dieser grofse Althumsforscher die Statuen nicht gesehen; er würde sonst gewifs kein Bedenken getragen haben, seinen Zweifel noch viel weiter auszudehnen.

Bei dieser Verschiedenheit der Meinungen über die wahre Beschaffenheit und Bedeutung dieser zehn Statuen verlohnt es sich wohl der Mühe, über sie eine genauere Untersuchung anzustellen, und auch an diesem merkwürdigen und berühmten Beispiele recht augenscheinlich darzuthun, mit welcher Verwegenheit unwissende und sorglose Restauratoren alte Kunstwerke ergänzt haben und zu welchen Irrthümern man in Erklärung so er-

*) Ob der Kritiker, dessen Oesterreich in der vorhin angeführten Schrift, Seite 72 u. s. w. in der Note, noch besonders erwähnt, ohne ihn übrigens zu nennen, ein von Winkelmann noch verschiedener antiquarischer Sceptiker sey, ist mir fast nicht wahrscheinlich; indem mir anderwärts keine ausführliche Kritik dieser Statuen vorgekommen ist. Oesterreich selbst zweifelt im mindesten nicht an der Wahrheit und Richtigkeit der Sache und nimmt es Winkelmannen gleichfalls sehr übel, dafs er nicht mit in die allgemeine Meinung einstimmt. Er folgt in der Beschreibung und Erklärung der Statuen fast wörtlich dem Pariser Verzeichnifs der Polignacschen Sammlung: *Etat et description des Statues — assembles — par feu Mr. le Cardinal de Polignac; à Paris* 1742. p. 39 folg. *Nikolai* in seiner *Beschreibung von Berlin und Potsdam Thl. III.* macht im allgemeinen einige sehr kurze, doch nicht ganz unerhebliche Einwürfe gegen die Aechtheit jener Interpretation und die darauf gegründete Ergänzung, doch ohne sich auf die ursprüngliche Bedeutung der Statuen einzulassen. Eben so erwähnt *Büsching* in seiner *Beschreibung der Reise von Berlin nach Rekahn* p. 161. dieser Statuen; doch wie es scheint, nicht ohne Vorliebe für die einmal angenommene Meinung.

**) *Nach einer Skizze des Hrn. Lechevalier gezeichnet von J. D. Fiorillo mit fünf Kupfertafeln, Leipzig* 1794. 8. S. 29. folgd.

gänzter alter Kunstdenkmäler und in darauf gebauten Schlüssen und Untersuchungen verführt werden könne, wenn man entweder bei eigner Ansicht nicht genug auf seiner Hut, oder in der Entfernung nicht im Stande ist, über die Sache selbst genauere Forschungen anzustellen. Demnach werde ich erstlich aus mehr denn einem inneren und äusseren Grunde zeigen, dafs diese zehn Statuen insgesammt, nichts weniger, als ein grofses, gemeinschaftlich zusammen hängendes Werk seyn können, wodurch die Familie des Lykomedes hat vorgestellt werden sollen; zweitens will ich einige Vermuthungen über die ursprüngliche Bedeutung jeder einzelnen Statue mit Gründen zu unterstützen versuchen, die vielleicht nicht ganz ohne Gewicht in den Augen der Alterthumsforscher seyn werden.

Aber zuvor mufs ich noch mit wenigem der Erzählung gedenken, die in den alten Schriftstellern einer solchen Darstellung der Familie des Lykomedes hätte zum Grunde liegen können, und die wenigstens der neuere Ergänzer einigermassen im Gedächtnifs gehabt zu haben scheint.

Achill, sagt die Sagengeschichte *), ward von seiner Mutter Thetis, nachdem seine Erziehung beim Chiron beinahe vollendet war und die Nachricht von dem durch Paris begangenen Raube der Helena ganz Griechenland mit Rachsucht und kriegerischem Muthe erfüllte, in Frauenkleider versteckt, und in dieser Gestalt als ein Mädchen, wegen seiner blonden Locken unter dem Namen Pyrrha, dem Könige Lykomedes auf Scyros übergeben. Kalchas hatte nehmlich im Namen der Götter vorhergesagt, dafs Troja nicht ohne Beihülfe Achill's von den Griechen erobert werden könnte und Thetis wufste durch ihren Vater Nereus zu gut, dafs ihr Sohn in diesem Kriege den Heldentod finden würde, wenn er selbst persönlich daran Antheil nähme. Getäuscht durch die äussere Gestalt nahm König Lykomedes den verkleideten Jüngling unter seine Töchter auf und hier entspann sich zwischen ihm und seiner ältesten Tochter Deidamia eine so feurige Liebe, dafs ein Sohn, der den Namen Pyrrhus bekam (in der Folge Neoptolemus genannt) die Frucht ihrer heimlichen Umarmungen ward.

---

*) Die übriggebliebenen Quellen dieser Erzählung, mit Uebergehung der einzelnen Andeutungen bey latein. Schriftstellern z. B. *Horaz*, *Ovid* und andern, sind folgende: von den Mythographen *Apollodor* B. III, 13, 8. *Hygin* Fab. 196; *Tzetza* Antihomeric. 173, vergl. mit *Jacobs* Anmerk. Von den Dichtern *Bion*, im Bruchstück des Epithalamiums auf Achill und Deidamia, und *Statius* in der Achilleis B. II. — Die dramatischen Bearbeitungen dieses Stoffs durch *Sophokles* und *Euripides*, sowohl in Beider Tragödien: Σκύριαι; als auch des *Sophokles* satyrisches Drama; Ἀχιλλέως Ἐρασταὶ sind verloren gegangen. *Homer* kennt die Fabel nicht, obgleich bei ihm Ilias XIX, 326 folg. und Odyss. XI, 505 folgd. der Keim dazu gelegt zu seyn scheint. Man vergl. *Heyne* in den Noten zu S. 12 und folgd. der Schrift: *das vermeinte Grabmal Homers* u. s. w. so wie auch in den Noten zu *Apollodor* in der angef. Stelle.

Unterdessen suchte man den verschwundenen Achill in ganz Griechenland vergeblich auf, bis man endlich mit Hülfe des Wahrsagers Kalchas Nachricht von seinem Aufenthalte beim Lykomedes erhielt. Ulysses und Diomedes wurden abgesandt, um ihn dort aufzusuchen und abzuholen. Sie langten in Scyros an; aber so wenig Lykomedes, als irgend ein anderer konnte ihnen vom Achill, den Niemand kannte, Auskunft geben. Dem Scharfblick des schlauen Ulysses entgingen indessen die Spuren des verkleideten Jünglings nicht, von dem er ahnete, dafs er sich unter den Töchtern des Königes befinden müsse. Ulysses bediente sich daher einer List, um ihn hier zu entdecken, und, wenn ihm die Entdeckung gelingen sollte, zugleich seinen schlummernden Heldenmuth zur lebhaftesten Begeisterung wiederum anzufachen. Er brachte in das königliche Gemach, worin alle versammelt waren, unter andern Gastgeschenken für die Frauen, die nach einigen, z. B. Statius, in Putzsachen zu einer Bacchischen Feierlichkeit, als Thyrsen, Handpauken, Kränzen mit Bändern geschmückt, u. s. w., nach andern, in Spindeln und noch andern zu weiblichen Geschäften nöthigen Geräthschaften, bestanden, auch einige Waffen. Alle Frauenzimmer griffen sogleich natürlich nach jenen für sie so reizvollen Gegenständen, aber der dem Achill inwohnende Heldenmuth nöthigte den Jüngling unwillkührlich seine Hände nach den Waffen auszustrecken, die er schon früher mit so vielem Glück und mit so grofser Geschicklichkeit zu führen gelernt hatte. Zugleich machten die Gefährten des Ulysses, die nur auf diesen Moment gewartet hatten, vor der Thüre des Gemachs eine kriegerische Musik. Begeistert von diesen Tönen sprang Achill die ergriffenen Waffen schwingend auf, und die Frauenzimmer entflohen, erschrocken, wie über den plötzlichen Einbruch eines Feindes.

Niemand kann läugnen, dafs diese Katastrophe in der Jugendgeschichte Achill's der bildenden Kunst mehr als einen äufserst glücklichen Gegenstand zu einem mehr oder minder reichen und ausdrucksvollen Kunstwerke darbietet, je nachdem der Künstler zu seiner Darstellung den einen oder den andern Moment erwählt und auffafst. Welchen Moment er aber auch immer erwählen möge, so wird dennoch jeder ihm einen solchen Reichthum von schönen und charakteristischen Formen und so viel Stoff zu einer in sich so leicht und rein zu vollendenden Komposition darbieten, dafs man sich billig wundern mufs, diesen Gegenstand von neueren Künstlern so selten behandelt, und da, wo sie ihn behandelt haben, mit so wenigem Glücke bearbeitet zu sehen. *)

---

*) „Mehrere neuere Künstler haben den Achill auf Scyros vorgestellt. Ein Held in Weibskleidern ladet zum Versuch ein. Von *Rubens*, *Lairessen's*, der *Angelika Kaufmann* Gemälden haben wir Kupfer; keines hat Sinn und Geist des Alterthums, so viele Verdienste anderer Art sie sonst haben können. S. *Heyne das vermeinte Grabmal Homers*, S. 32. —

Aber oft und vielfach scheinen im Gegentheil die alten Künstler diesen Gegenstand für ihre Kunst benutzt zu haben. Plinius nennt uns den Mahler Athenion, den er mit dem berühmten Nicias vergleicht und welcher den als Jungfrau verkleideten und vom Ulyss entdeckten Achilles mahlte. *) Pausanias erwähnt ein anderes Gemälde vom Polygnot, doch ohne genau anzugeben, ob es die Entdeckungsgeschichte Achill's durch Ulysses vorgestellt, oder nur den Achill unter den Töchtern des Lykomedes **). Wahrscheinlich liegt auch der Beschreibung, welche der jüngere Philostrat in seinen Bildern, von einem Gemälde unter dem Titel: Achilles in Scyros, macht, welches die Entdeckung Achill's in Scyros vorstellte, ein oder das andere berühmte Gemälde, welches er kannte, zum Grunde. Er beschreibt den Achilles als Mädchen verkleidet und die Deidamia unter den übrigen Schwestern auf einer Wiese vor einem Thurme. Die Mädchen pflücken Blumen. Ulysses und Diomedes haben sich ihnen genähert; jener wirft Körbe und Spielzeug für die Mädchen hin, aber auch Waffen, nach welchen Achilles greift. Hinter dem Ulysses steht ein anderer, der in eine Trompete stöfst. Unter einem Felsen ist eine Figur angebracht, wodurch symbolisch die Insel Scyros bezeichnet wird. ***)

Aber noch häufiger scheint diese Katastrophe von den alten Bildhauern zu erhobnen Arbeiten, vornehmlich auf Sarkophagen, gewählt zu seyn. So auf dem Sarkophag zu Petersburg, den man zu einem Grabmal Homers machen wollte. †) Das Werk besteht aus eilf Figuren. In der Mitte desselben erscheint Achill in weiblichem Gewande mit Spiefs und Schild vorwärts schreitend; um ihn herum, theils stehend, theils sitzend, seine bisherigen weiblichen Gespielen mit Spindeln in den Händen. Vor ihm kniet Deidamia; neben dieser steht eine Alte, vielleicht die Amme, die, nach Statius, um das Liebesverständnifs zwischen Beiden wufste. Hinter der knieenden Deidamia und einer sitzenden Schwester stehet der Krieger, welcher auf Ulyssens Veranstaltung die Tuba bläst und den blinden Kriegeslärm macht. Er heifst beim Statius Agyrtes. ††) Dann erscheinen Ulysses und Diome-

---

Aeusserst glücklich und ihrer Absicht vollkommen angemessen und würdig war daher die Wahl dieses Gegenstandes zu einer Preisaufgabe für Mahler, welche Herr *von Göthe* 1801 den Künstlern zur Bearbeitung vorlegte und eben so lehrreich und fruchtbar für den Künstler und Kunstfreund sind die Bemerkungen, womit er die Resultate dieser Preisaufgabe in einem besondern Programm in der allg. Literat. Zeitung 1802 dem Publikum mittheilte.

*) *Plinius.* H. N. XXXV, 29. Hard.: *item Achillem virginis habitu occultatum Ulysse deprehendente.*

**) *Pausan.* B. I. c. 22. p. 52.

***) *Philostr.* jun. Εἰκόνες I. p. 863 ed. *Olear.*

†) Vergl. *Heyne das vermeinte Grabmal Homers* Tab. II.

††) Herr *von Göthe* macht bei dieser Gelegenheit (in dem ang. *Programm*) eine Bemerkung,

des. Ganz am Ende der gegenüber stehenden Seite, gleichsam in einen Rahmen eingefaſst, erblickt man den Lykomedes selbst, wie durch ein Fenster auf die Scene sehend. Die Ausführung soll auf eine spätere Zeit der Entstehung hindeuten und manches daran schon beschädigt seyn.

Auf der vierten Tafel desselben Werkes ist Achill gleichfalls als Mädchen gekleidet, aber sitzend und auf der Lyra spielend vorgestellt. Vor ihm steht eine weibliche Figur, welche die Leyer mit der rechten Hand anfaſst und neben ihm eine andere, welche die linke Hand auf seine rechte Schulter gelegt hat. Eine von ihnen, vielleicht die vor ihm stehende, ist Deidamia.

Ein anderes erhobnes Werk desselben Inhalts findet sich im Pio-Clementinischen Museum zu Rom. *) „Es ist wohl das vorzüglichste von allen auf uns gekommenen in dieser Gattung; es enthält eine vollständige, jedoch ökonomische Darstellung, indem nur die nothwendigsten Figuren auf demselben erscheinen. Achill, dem das Gewand sich zurückgeschlagen, daſs er fast ganz nackt stehet, den Speer in der rechten Hand, tritt, indem er gegen die linke schreitet, auf einen Helm. Ihm folgt Deidamia, die meist von hinten gesehen wird, sie hält ihn mit der rechten Hand zurück, indem sie mit der linken eine Geberde macht, die auf Ueberredung deutet. Hinter ihr drei Mädchen in verschiedenen Geberden der Theilnahme. Auf der linken Seite Achill's stellt sich die Amme, indem sie ihm das Kind entgegen bringt, Ulysses, der in nachdrücklicher Stellung, Diomeden, der in drohender Stellung einhertritt, so wie dem blasenden Krieger entgegen, und sucht diese ungebetenen Gäste durch einen Schleier, der auch von einem Mädchen, welches zwischen Achill und Deidamia erscheint, im Grunde gehalten wird, vom Innern der weiblichen Wohnung abzuſchneiden." **) Ein drittes Werk hat Winkelmann in den *Monumenti inediti* ***) mitgetheilt. Es

die ich ganz mit seinen eignen Worten anführen will: "Ein merkwürdiges Beispiel der Symbolik findet sich auf diesem Kunstwerke, das, wenn es gleich nicht völlig, wie es hier in der Komposition erscheint, zu loben seyn mögte, doch unſere Aufmerksamkeit verdient. Die Tuba, in welche an der Seite der Helden eine subalterne Figur stöſst, reicht bis an das Ohr des Achill und berührt es gleichsam. Hier wird also nicht etwa im Allgemeinen Lärm geblasen; ſondern es wird dem Auge gezeigt, daſs für diesen geblasen werde, daſs eigentlich nur die Wirkung für diesen intentionirt sey. Eine solche Darstellung ist denn freylich nicht natürlich und historisch, sondern künstlerisch und poetisch. Wobei jedem Denkenden nicht verborgen bleibt, daſs die Bildhauerei mehr zu der symbolischen Behandlung geschickt ist, als die Mahlerey; obgleich auch diese, bei zweckmäſsiger Anwendung, sich von dieser Seite groſse Vortheile zueignen kann." —

*) *Museum Pio-Clementinum Tom. IV, Tab. XVII.*

**) Göthe am ang. Orte.

***) Vor der *Präfation*, S. XV.

befindet sich in der Villa di Belvedere zu Fraskati. „Es deutet auf eine ähnliche Abstammung mit dem vorigen, nur ist die Hauptgruppe verändert, und es läſst sich über den Zusammenhang des Ganzen, da die Zeichnung nach einer verdorbenen und schlecht restaurirten Arbeit gemacht worden ist, nichts mehr sagen. Achill ist, wie auf dem vorigen, nach der linken Seite zu schreitend, auf einen Helm tretend und nach der rechten zurücksehend. Dieses Zurücksehen ist aber nicht, wie dort, motivirt, (es müſste denn das Mädchen hinter ihm ursprünglich, statt der Leyer, das Kind gehalten haben); denn Deidamia hat sich zwischen die fremden Männer und den Geliebten, dessen Knie sie umfaſst, niedergeworfen. Sie blickt rückwärts nach Ulyssen, so daſs die beiden Hauptpersonen einander nicht ansehen, welches der Gruppe, die im Ganzen eine glückliche Anlage hat, ein groſses Leben gäbe, sobald man nur die Veranlassung einsähe, die Achillen rückwärts blicken macht. Hier erscheint gleichfalls ein Mädchen, das einen Schleier, der auf der ganzen Frauenseite im Grunde hingeht, zwischen Ulyssen und die Liebenden ziehen will. Ein kleiner Genius scheint sich für die Liebenden, ein anderer für Ulyssen zu interessiren.“ *)

Auf einem andern Werke in der Villa Pamfili zu Rom soll die Vorstellung etwas verschieden seyn; der weiblichen Figuren sind dort neune. —

Im Museum Capitolinum **) wird ein rundes Werk von Marmor aufbewahrt, das, aus einer späteren Zeit und wahrscheinlich Kopie einer ältern vollkommneren Arbeit, als Kunstwerk kein groſses Verdienst hat, aber doch zu einem Beweise für die Fabel dienen kann. Achill's ganze Lebensperiode ist darauf cyklisch vorgestellt. Auch sein Aufenthalt zu Scyros, die Ueberraschung der Deidamia und seine Abreise von Scyros. Hier ist er noch in Weibskleidern mit den Waffen, sie läuft ihm nach, faſst ihn und sucht ihn aufzuhalten.

Noch soll in der Villa Albani ein Achill in weiblichem Gewande mitten unter Lykomedes Töchtern stehen; ***) so wie ebenfalls nach mündlichen Nachrichten in der Villa Giustiniani noch Fragmente von Reliefs vorhanden seyn sollen, welche den Achill und die Deidamia enthalten, und

---

*) *Göthe* am ang. Orte.

**) *Tom. IV. Tab.* 17. Die Fabel des Werkes findet sich schon erklärt mit einem rohen Holzschnitt bei *Fabretti* zur *Tabula Iliaca im Syntagma de Columna Trajani* p. 359, auch bei *Beger Bellum et Excidium Trojanum, und Ulysses Sirenes praetervectus.*

***) *Le Baron de Riesch: Observat. faites pendant un voyage en Italie Tom.* II. p. 121 — 22. „Da wir kein vollständiges Verzeichniſs von der Albanischen Sammlung haben, so wird die Glaubwürdigkeit der Notiz durch das Stillschweigen anderer von diesem Werke nicht entkräftet.“ *Heyne, vermeint. Grab. des Homer.* S. 26. folgd.

auch Heyne ein Stück des Reliefs vom vordern Theil des sogenannten Sarkophags des Alexander Severus, bisher für die Wegführung der Briseis durch Achilles erklärt, für eine Entdeckung Achills in Scyros ansieht, und das Monument zum 1. B. der Ilias, in der neuen Ausgabe Homers, mitgetheilt hat. —

Von ganz ins Runde gearbeiteten gröfseren Denkmälern der alten Bildhauerkunst, welche den Achill in Beziehung auf seinen Aufenthalt in Scyros zeigten, sind, so viel bis jetzt davon bekannt geworden ist, nur zwei Werke auf uns gekommen, welche nach der Meinung einiger Alterthumsforscher darauf hingedeutet werden können. Das eine stellt den Achill und die Deidamia, beide über Lebensgröfse, den ersten als Mädchen verkleidet, vor. Sie wurden bis dahin in der Villa Pamfili in Rom aufbewahrt unter dem Namen des Clodius und der Vestalin, indem man in der ersten Figur jenen bekannten Römer, der sich beim Feste der Bona Dea in Weibskleider versteckt in die geheime Versammlung der Weiber schlich, zu erkennen glaubte. Der Freiherr von Riesch in seinen *Observations faites pendant un voyage en Italie* (1782) *) macht daraus eine Elektra, oder er folgt vielmehr nur der in Rom angenommenen Benennung. Er führt eine Statue unter dem Namen: „Elektra, bekannt unter der Benennung des als Weib verkleideten Clodius", auf; er fügt hinzu: „die Haare des Kopfs sind kurz, gekräuselt und ganz so behandelt, wie die Haare an der Gruppe der Elektra und des Orestes in der Villa Ludovisi." — Herr von Ramdohr in seinem Werke *über Mahlerey und Bildhauerarbeiten in Rom* **) bestätigt diese Aehnlichkeit in der Haartracht zwischen beiden verschiedenen Statuen. Es ist wohl kein bedeutender Zweifel dagegen, dafs damit nicht jener Achill gemeint seyn sollte, wie er in der Stellung des freudigen Erstaunens über seine bräutlich gekleidete Geliebte erscheint. Visconti erwähnt dieser Statue im Museum Pio-Clementinum ***) gelegentlich, und

---

*) *Tom. II. p.* 88. im a. W.

**) *II. Theil. S.* 255.

***) *Tom. I. pag.* 62. *Visconti* spricht hier von einigen Brònzen, welche den Herkules vorstellen und fährt also fort: *Questo bronzo mi serve di lume per riconnoscere Ercole in abito femminile nel superbo simulacro della villa Panfili. spiegato per Clodio da certi Antiquari. E'questi un giovine robusto di capelli ricci, con un collo Erculeo, coperto di veste muliebri, et con una mano nella stessa guisa avvolta nel manto. Non mi sembra d'errare, quando lo credo un Alcide, che presso ad Onfale o presso a Jole così mollemente s'adorna forse nella licenza de' Baccanali, da questa ultima circonstanza indicata nel marmo della villa Panfili, nel Bronzo di Napoli della corona di pampini.* *)

*) *Piuttosto un Ercole giovine mi sembra questa statua che un Achille in Sciro, perchè la sua Fisionomia è affatto diversa dall Achille da me ravisato in una statua del Palazzo Borghese, spiegato dal Winkelmann per Marte incatenato ne' Monumenti antichi inediti p.* 33. *che ha una fascia sopra il destro tallone, dove quell' eroe era vulnerabile, perchè ivi appunto lo strinse la madre nell' immergerlo*

hat sie für einen jungen Herkules mit der Omphale oder Jole erklärt. Nach den mir vom Herrn Hofrath Hirt mündlich mitgetheilten genaueren Untersuchungen über dieses Werk, welches mit keinem weniger als einem Herkules Aehnlichkeit hat, ist mir kein Zweifel übrig, daſs die Figur den verkleideten Achill vorstelle und daſs die vermeinte Vestalin Deidamia sey. Beide Statuen sind im gleichen Styl gearbeitet und machten vielleicht ehemals den Haupttheil eines gröſseren Werkes aus.

Die andere ins Runde gearbeitete Figur eines weiblich verkleideten, vermeinten Achill ist die, welche der König von Preussen besitzt und welche die Hauptperson in der Familie des Lykomedes ausmacht. Dieser Achill erscheint jetzt überdieſs in einer Gesellschaft von neun andern Figuren, die als zu ihm gehörig angesehen werden; er bildet dem zufolge mit ihnen ein groſses zahlreiches Werk, welches, wenn es damit seine Richtigkeit hätte, als ein auſserordentliches Denkmal der alten Kunst angesehen werden müſste. Aber es giebt, wie ich schon vorhin angedeutet habe, mehr als einen Grund, wonach man vollkommen berechtiget ist zu glauben, daſs diese zehn Statuen ehemals kein gemeinschaftliches Ganzes gebildet haben; sondern erst durch die Hand des Restaurators dazu und zwar eben nicht sehr geschickt und kunstreich ackommodirt worden sind.

Denn erstens: Wenn diese Statuen ehemals zusammen ein Ganzes d. h. die Familie des Lykomedes in einer Gruppe wirklich ausgemacht hätten; so würden sie nach den Grundsätzen, welche die Alten in ihren statuarischen Werken in Hinsicht auf Gruppenverbindungen befolgt zu haben scheinen, gewiſs anders angeordnet und mit einander in Verbindung gesetzt worden seyn. Aber auch zweitens: Form, Charakter und Handlung der einzelnen Figuren passen nicht zur Darstellung dieses Gegenstandes, wie aus einer genaueren Beschreibung der einzelnen Statuen hervorgehen wird. Was drittens mit nicht geringem Zwange darauf hindeuten könnte, ist nur allein das Werk des Restaurators, wie aus der sorgfältigen Angabe der Ergänzungen bewiesen werden wird. Viertens zeigt die Verschiedenheit des Marmors und die Verschiedenheit des Styls schon sehr deutlich, daſs diese Statuen gewiſs zu verschiedenen Zeiten und von sehr verschiedenen Künstlern, ganz von einander unabhängig, gearbeitet worden sind; endlich fünftens kann es fast von jeder einzelnen Figur mit völliger Gewiſsheit dargethan werden, was sie ursprünglich im Alterthum vorgestellt habe.

Zuerst also, würden die alten Bildhauer, wenn sie die Entdeckung Achill's unter den Töchtern des Lykomedes ganz ins Runde gearbeitet,

---

nello Stige, come si vede nel bassorelievo circolare del Campidoglio. Mus. Capit. T. IV. Tav. XVII, illustrato ancor dal Fabretti. Dichiarai più a lungo la mia opinione su quel simulacro in una Lettera al Signor Principe D. Marco Antonio Borghese sopra la statua del Sole anno 1771.

durch mehrere Statuen hätten darstellen wollen, sie so mit einander verbunden, so angeordnet haben, als wir sie jetzt angeordnet in der preufsischen Sammlung erblicken?

Der, welcher mit dem Wesen der alten Kunst vertraut ist, wird diese Frage nicht so sonderbar finden, als sie dem vielleicht vorkommen wird, der seine Ideen über Kunst allein aus den Werken der Neuern geschöpft hat. Wenn die Willkühr, welche in den Werken der Neuern und in ihrem ganzen Kunstwesen herrscht, die Beantwortung der Frage theils unmöglich, theils überflüssig machen mufs: so wird im Gegentheil die strenge und wohlthätige Gesetzmäfsigkeit, welche wir in dem Kunstwesen der Alten bemerken, diese Frage selbst nicht nur vollkommen rechtfertigen; sondern es läfst sich auch mit Sicherheit erwarten, dafs sich sowohl in den Kunstnachrichten der Alten als auch in ihren wirklichen Kunstdenkmälern, die wir noch besitzen, Dokumente finden werden, durch welche die Beantwortung dieser Frage möglich werden kann. Und so verhält es sich in der That. Aber die Beantwortung jener speciellen Frage setzt die genauere Untersuchung folgender allgemeineren Fragen voraus. Erstlich: haben die alten Bildhauer oft und häufig Gegenstände ins Runde bearbeitet, zu deren Darstellung eine Menge von Figuren erforderlich ist? und zweitens: wenn diefs nicht geläugnet werden kann, nach welchen Grundsätzen sind sie dabei verfahren, und wie pflegten sie diese aus zahlreichen Figuren bestehenden Werke anzuordnen und aufzustellen?

Die unbefangene Beantwortung dieser für die Geschichte der alten Kunst an sich wichtigen und selbst für die neuere Kunst fruchtbaren Fragen, wird uns am besten den Weg zur näheren Untersuchung und Beurtheilung der wahren Beschaffenheit und des Werthes der preufsischen Familie des Lykomedes als einer Gruppe bahnen; weshalb ich nicht befürchten darf, dafs man sie in Hinsicht auf unsern Hauptgegenstand für eine blofs müssige Abschweifung halten werde.

So viel ich weifs hat kein neuerer Schriftsteller über die Geschichte der alten Bildhauerkunst diese Materie einer gründlichen und scharfen Prüfung unterworfen. Die Hauptschriftsteller in diesem Theile der alten Kunstgeschichte, Winkelmann, ferner der Schwede Figrelius *) und Guasco **) haben diese Fragen ganz unberührt gelassen. Einige andere, als Caylus, ***) ferner Herder †), und Ramdohr ††) haben mehr im all-

*) *De statuis illustrium Romanorum.*

**) *De l'usage de Statues chez les Anciens.*

***) *Histoire de l'Academ. des Inscripts.* T. XXV. p. 302 folgend. *de la sculpture et des sculpteurs anciens selon Pline* und *Pag.* 322.

†) *Ueber Plastik.* S. 137.

††) *Ueber Mahlerey und Bildhauerarbeiten in Rom.* Theil I. S. 34. vergl. Theil II, p. 36. folgende u. Theil I. S. 67.

gemeinen und nach bloſsem Gutdünken, und von einer Seite durch ein schlechtes neueres Werk irre geführt, als auf eine hinreichende Anzahl von hierher gehörigen Thatsachen gestützt, über diese Streitfragen zu entscheiden gesucht. Dieser Weg der Untersuchung mögte aber schwerlich derjenige seyn, der mit Sicherheit zu brauchbaren Resultaten führen kann. Vielleicht wird eine rein-historische Forschung, die sich an eine vorangeschickte Untersuchung des Unterschiedes der statuarischen Gruppenkomposition von der mahlerischen, knüpft, entscheidendere Resultate gewähren.

Was demnach die erste Frage anbetrift, so ist es keinem Zweifel unterworfen, daſs die alten Bildhauer Gegenstände ganz ins Runde und zwar im Groſsen, bearbeiteten, zu deren Vorstellung nicht nur eine Verbindung mehrerer, sondern sogar zahlreicher Figuren erforderlich war. Die Sache wird durch unzweideutige Zeugnisse alter Schriftsteller, bei denen ich mich zur Genüge in der Hauptsache nur auf Pausanias und Plinius einschränke und selbst durch einige noch vorhandene Monumente bewiesen.

Ich übergehe die Verbindung zweier Figuren zu einer gemeinschaftlichen Handlung, oder zu einer gegenseitigen Wechselwirkung auf einander, als da sind: Ringer; Kastor und Pollux; Menelaus, der den Leichnam des Patroklus trägt; die sogenannte Gruppe Arria und Pätus; Orestes und Elektra und so viele andere mehr. Diese sind hinlänglich bekannt.

Aber seltener und ausserordentlicher gegen die Menge theils aufgefundener, theils von den Alten erwähnter einzelnen Bildsäulen und aus zwei Personen bestehenden Gruppen war schon, wegen des gröſseren Umfangs der Masse und der vermehrten Schwierigkeiten bei der Bearbeitung, die Verbindung mehrerer Personen mit einander; z. B. Apollo und Marsyas mit dem Scythen; die drei Gratien; Laokoon und seine beiden Söhne; Dirce, Zethus und Amphion nebst dem Stier, an dessen Hörner jene gebunden werden sollte; die sterbende Niobe mit ihren Kindern und andere mehr, deren ich mich als Grundlage bei der Untersuchung der zweiten Frage bedienen werde.

Also das Faktum stehet fest und wird sich weiterhin noch mehr befestigen, daſs die alten Bildhauer Gegenstände bearbeiteten, welche zu ihrer Vorstellung mehr als eine Figur, oft eine bedeutende Anzahl von Figuren erforderten, und die wir mit den Italienern *Gruppen* zu nennen pflegen. Es frägt sich daher ohne Verzug ferner: Wie ordneten sie diese mehreren Figuren zu einem vollkommenen Ganzen an und welchen besondern Zweck konnten sie bei der Darstellung solcher figurenreichen Gruppen sich zu erreichen vorgesetzt haben?

Es scheint im Allgemeinen, daſs sie dabei auf verschiedene Weise zu Werke gingen, aber sich jedes Mal genau nach der Beschaffenheit des dar-

zustellenden Gegenstandes und den Bedingungen ihrer eigenen Kunst richteten. Denn nach dem zu urtheilen, was sich mit Sicherheit aus den unzweideutigen Nachrichten der Alten und aus den noch vorhandenen Monumenten ergiebt, verfuhren die alten Künstler dabei auf eine, nach einem äufseren und inneren Bestimmungsgrunde, *doppelte* Weise. Sie stellten *erstlich* mehrere ein Ganzes bildende Figuren entweder zusammen auf *eine gemeinschaftliche* Base; oder *zweitens abgesondert, auf verschiedene* Basen nebeneinander; aber jede dieser Aufstellungsarten erhielt wiederum ihre besonderen Modifikationen nach dem eigenthümlichen Charakter des Gegenstandes, insofern er entweder in einer blofs *gesellschaftlichen Verbindung* mehrerer Figuren zu einem Ganzen bestand; oder eine Handlung oder Begebenheit *vollkommen dramatisch* ausdrückte. *)

Um allen Mifsverständnissen vorzubeugen, will ich mich zum Voraus über Beydes näher erklären. Ich verstehe nemlich unter einer blofs gesellschaftlichen Gruppe eine Verbindung einzelner Figuren, sey es auf Einer Base, oder mehreren einzelnen Fufsgestellen, die, ohne durch eine gemeinsame Handlung näher oder entfernter beschäftigt und nicht gegenseitig auf

*) Zu nicht geringer Verwirrung der Sache und des ganzen Streitpunkts bediente man sich bis dahin zur Bezeichnung dieser Art von Gruppirung des Namens *mahlerische Gruppe*. Da aber die Benennung *mahlerisch*, im eigentlichen Sinn des Worts, nur einzig und allein auf Farbe Bezug hat, so sieht Jedermann ein, dafs das eine unschickliche Benennung für Werke einer Kunst ist, die mit der Farbe nichts zu schaffen hat. Man trug daher mit diesem Ausdruck zugleich ganz unbehutsam einen fremden, unpassenden, unbestimmten Masstab in die Beurtheilung einer Gattung von Kunstwerken hinein, die sich wesentlich von den Werken der Mahlerey unterscheiden. Und von diesem Mifsgriff stammen die mancherley Widersprüche und schwankenden Urtheile ab, die wir bei den Schriftstellern, welche diesen Punkt berühren, gewahr werden. Statt dafs man sich auf historischem Wege vorher, nicht nur über die Möglichkeit, sondern auch über den wahren Begriff und über die wahre Beschaffenheit einer statuarischen Gruppe aus den klassischen Werken der Alten hätte belehren sollen, behauptete man keck und kühn, theils wie die Franzosen, dafs ihre Nation zuerst das Gruppiren der Bildsäulen erfunden, zuerst Bildsäulen *mahlerisch* gruppirt habe, wie nie ein Alter; theils, wie. z. B. *Herder* (a. a. O.) „*Gruppe im eigentlichsten Verstande* (was heifst das?) *habe die Bildhauerei nicht.*" — Oder wie *Ramdohr*: „*Die Aufstellung mehrerer Statuen in mahlerische Gruppen scheint die gewünschte Wirkung nicht hervorzubringen. Das Bad des Apollo von Girardon zu Versailles bestätigt diesen Grundsatz etc.*" Ferner: „*ich zweifle, dafs man Recht habe, sich darüber zu beklagen, dafs die Gruppe der Niobe zu Florenz nicht nach mahlerischen Regeln neben einander aufgestellt sey.*" — Oder: „*die Figuren des Laokoon wären nicht gut gruppirt:*" u. s. w. — Gesetzt auch, dafs man sich am Ende mit denen, welche sich dieses Ausdrucks *mahlerische* Gruppe bedienen, darüber vergleicht, dafs er eine gewisse Art von Statuen-Verbindung bezeichnen soll, die mit der wahrhaft mahlerischen auf der Tafel einige Aehnlichkeit hat; so ist doch dieser Ausdruck immer sehr leicht verwirrend und daher unzweckmäfsig, indem er bald zu viel, bald zu wenig sagt, was dem aufmerksamen Leser dieser Untersuchung in der Folge klar werden wird. Deshalb habe ich ihn mit dem Ausdruck *dramatisch* vertauscht, der vielleicht das innere Wesen der Sache auf eine weniger zweideutige Art bezeichnet.

sich einwirkend, vielmehr in affektloser Ruhe, als Familie, oder durch ein anderes Band mit einander verknüpft, nur neben einander und mit einander existiren; wo also leicht die eine von der andern getrennt werden kann, ohne dafs die Bedeutung der andern dadurch verliert oder das Ganze als Kunstwerk unverständlich werden könnte; wo es also nur mehr darauf abgesehen ist, ein *zierliches* Ganzes zu bewirken, als ein in allen seinen Theilen nothwendig genau verbundenes.

Man sieht ein, dafs die Anordnung solcher Gruppen für den ausübenden Künstler keine grofsen Schwierigkeiten haben kann und im Ganzen sich wenig von dem Charakter einzelner Werke unterscheidet.

Hingegen unter *historisch dramatischen Gruppen* verstehe ich eine solche Verbindung mehrerer Figuren zu einem Ganzen, wo der ausgewählte Moment einer Begebenheit, oder einer Handlung bestimmt und unverkennbar ausgedrückt werden soll, an welcher mehrere Personen einen Hauptantheil, andere einen entfernteren nehmen, alle aber zusammen in der genausten historischen Verbindung stehen; wo also der Charakter des Ganzen nicht mehr leidenschaftlose Ruhe, oder blofs physiognomischer, oder mimischer Ausdruck, sondern vielmehr ein durch die einzelnen Theile in den gehörigen Abstufungen verbreiteter thätiger Affekt ist; wo eins in das andere eingreift und in motivirender Beziehung zum andern steht. Hier kann folglich der Hauptzweck für den Betrachter nicht mehr allein die successive, gleichsam analystische Beschauung des Einzelnen zum Ganzen seyn; sondern der vollkommene, lebendige Eindruck, den das Ganze vermittelst seiner gemeinsamen, synthetischen Verbindung des Einzelnen macht, ist der Hauptzweck des Kunstwerks.

Denn vor den Augen des Beschauers geht eine bestimmte Handlung vor; er mufs also mit einem Blick zuerst das Ganze gehörig fassen, und zwar so fassen können, dafs Klarheit in der Idee und der Ausführung ihm sogleich hervorleuchte; dafs eins dem andern nicht hinderlich, sondern vielmehr beförderlich werde, dafs das Auge sehr bald auf den Punkt unwillkührlich geführt werde, auf welchem es mit Ruhe den Genufs des harmonischen Ganzen in sich aufnehmen und dann wieder von dort die Handlung ungestöhrt bis in ihre kleinsten Theile verfolgen könne; dafs es aber durch untergeordnete Werke und Personen von dem Hauptgegenstande, von welchem das Leben des Ganzen ausgeht, nicht abgezogen, sondern zu ihm, als zur ursprünglichen Quelle desselben, hingeführt werde.

Mit ungleich gröfseren Schwierigkeiten wird also der Künstler bei der Ausführung solcher *historisch-dramatischen* Gruppen zu kämpfen haben, als der, welcher sich auf die Bearbeitung blofs gesellschaftlicher Gruppen beschränkt. Denn die Grundlage eines solchen Werks, durch die Bildhauer-

kunst ausgeführt, wird zwar dieselbe seyn, welche auch für jedes gute historische Gemälde erforderlich ist, aber die Bedingungen der Bildhauerkunst werden der Anordnung des Ganzen und des Einzelnen gewisse Eigenthümlichkeiten verleihen müssen, und dadurch die Grenzen genauer bestimmen, innerhalb welcher nur eine zweckmäſsige statuarische Darstellung der Art möglich merden kann. Anordnung und Ausführung wird sich daher *wesentlich* von der bloſs *mahlerischen* d. h. wie sie dem Mahler auf der Tafel durch seine Farbenkunst möglich und zweckmäſsig wird, unterscheiden.

Indem die Bildhauerkunst nur einzig und allein durch die Darstellung von erhobenen und gerundeten Formen wirken kann, so liegen Vorstellungen solcher Gegenstände, die durch die weitere Entfernung vom Auge den Charakter runder Werke verlieren und ihren Abstand vom Auge nur durch eine unter diesen Umständen eigenthümliche Modifikation der Farbe, also durch *Farbe* überhaupt nur, zu erkennen geben, gänzlich auſserhalb des Gebiets der Bildhauerkunst. Ein Grund, weshalb die Perspektive auf den meisten Reliefs der Alten mit Recht umgangen und höchstens nur in mäſsigen Entfernungen symbolisch weise angedeutet wurde. Da also die Bildhauerkunst auf alle Wirkungen Verzicht leisten muſs, welche der Mahler auf seinen Flächen durch den Zauber des Lichts und Schattens und der davon abhangenden Kraft des Helldunkels und die Abstufungen der Farbentöne in den Entfernungen zu erreichen sich bestreben muſs; folglich alle Gegenstände, welche der Bildhauer darstellt, auf eine nahe Ansicht und Beschauung berechnet werden: so gehen daraus andere Bedingungen für den Bildhauer und eine andere Anordnung seiner Werke hervor. Hierzu kommt noch, daſs, der Betrachter eines Gemäldes mag eine Stelle vor demselben zum Standpunkte seiner Beschauung erwählen, welche er will, dennoch die Stellung des Einzelnen und die Anordnung des Ganzen vor seinen Augen sich nie verändert, sondern immer dieselbe bleibt; welches mit Werken der Bildhauerkunst, wie Jedermann weiſs, sich ganz anders verhält. Vor ihnen gewährt ein veränderter Standpunkt eine andere Ansicht des Einzelnen und des Ganzen; aber weil nicht jede die vortheilhafte ist, so kann auch nicht jede Ansicht für die Wirkung des ganzen Werks dem Meister desselben gleichgültig seyn; woraus in Hinsicht auf Verbindung und Anordnung eine neue Pflicht für den Bildhauer entsteht, durch welche der Mahler, wenigstens nicht in demselben Grade, gebunden wird. *) Das, um diesen Gegenstand zuvor in der Theorie so viel als möglich, ganz ins Klare zu bringen, wodurch sich diesen Betrachtungen zufolge, in Hinsicht auf Komposition gröſserer Werke *dramatischen* Inhalts, die statuarische Be-

---

*) Die Folge wird zeigen, daſs die alten Bildhauer darauf ein vorzügliches Augenmerk richteten und besondere Anstalten trafen, um der Wirkung ihrer Werke zu Hülfe zu kommen.

handlung von der eigentlich mahlerischen unterscheidet, mögte in der Hauptsache auf folgende Punkte hinauslaufen:

Erstlich: Da es der Bildhauerkunst möglich ist, mehrere Figuren ganz ins Runde gearbeitet, zu einem Ganzen zusammen zu stellen; so muſs sie als Kunst dahin streben, sie auch so zusammen zu stellen, daſs durch die ihr eigenthümlichen Mittel eine Kunstabsicht vollkommen und zweckmäſsig erreicht werde. Zweitens: Deshalb kann sich der Bildhauer bei gröſseren Kompositionen nur auf die nothwendigsten und zur Sache unumgänglich nöthigen Figuren einlaſsen. Alles Ueberflüſsige, Ueppige, das zuweilen selbst Zweck für den Mahler werden kann, muſs jener zunächst, als sein Werk nur verwirrend und ihm die Schwierigkeiten seiner eignen Kunst nur vergröſsernd, davon entfernen. Bei der ihm nur zustehenden Kürze des Ausdrucks wird er, in nöthigen Fällen, in einer weisen Symbolik ein kräftiges Mittel finden, auch dem Wenigen eine vielumfassende Bedeutung zu geben. Aber, drittens, jede seiner Figuren wird er so stellen müſsen, daſs sie, aus dem Hauptgesichtspunkt des ganzen Werks betrachtet, so viel als möglich klar und deutlich erkannt werde. Viertens: wird er die Hauptfiguren vorzüglich zweckmäſsig anordnen, damit sie besonders gut aufgefaſst werden können, und als die Quelle, von welcher aus sich in den gehörigen Abstufungen das Leben und die Bedeutung über alle Theile des Ganzen verbreitet, sogleich erkannt werden mögen. Fünftens: wird er alles Hinter - und Voreinanderstellen und das Bedecken der einen Figur durch die andere, vornemlich der Hauptfiguren, und besonders in charakteristischen Theilen, so viel als möglich, oder vielmehr durchaus zu vermeiden suchen; weil sonst Verwirrung und Undeutlichkeit und also eine unangenehme Wirkung davon die unausbleibliche Folge ist. Also sechstens: Da kein anderer schicklicher Ausweg übrig bleiben mögte, wird er die Hauptfiguren in der Mitte und neben ihnen, allmählig dem Vorgrunde näher, die Nebenfiguren anordnen; dabei aber auf Stellung derselben und Ausdruck der Handlung eine solche Rücksicht nehmen, daſs durchaus die Bewegung der Nebenfiguren dem Ausdruck der Hauptfiguren keinen Eintrag thue, sondern ihnen immer untergeordnet erscheine. Aber siebentens: wird er dem zufolge nur allein solche Gegenstände in Gruppen statuarisch behandeln, die eine solche Anordnung bequem zulaſsen, bei welchen sie sich ohne Zwang gleichsam von selbst ergiebt.

Laſst uns nun nach diesem, aus dem innern Wesen der Bildhauerkunst abgeleiteten, Unterschiede zwischen der mahlerischen und statuarischen Gruppenbehandlung im Allgemeinen, an den Werken der Alten selbst sehen, in wie fern diese Theorie wahr oder falsch sey; oder, ob sie sich vielmehr in allen ihren Theilen durch jene erhärten werde. Laſst uns se-

hen, ob die alten Künstler gehorsamweise sich den Bedingungen ihrer Kunst unterwarfen; oder was sie für Mittel in einzelnen Fällen erfanden, um die Einschränkungen derselben für die Ausübung weniger lästig und hinderlich zu machen, um dadurch den vorgesetzten Kunstzweck zu befördern. Weil aber die Schriften der Alten uns mehr Stoff zur Untersuchung dieses Gegenstandes darbieten, als die übrig gebliebenen Denkmäler der Kunst, so werde ich bei den aus den genannten Schriftstellern genommenen Beispielen mich so viel als möglich in der Kürze ihrer eignen Worte bedienen, um dem Vorwurfe des Hineintragens fremder Ideen in ihre Berichte auszuweichen: und, da sich alle gesammelten Beispiele entweder unter die eine oder die andere der oben vorläufig angegebenen beiden Gruppenklassen bringen lassen; so werde ich kein Bedenken tragen, diese doppelte Eintheilung zum Fundament meiner Klassifikation der statuarischen Gruppen bei den Alten zu legen.

Zuerst also:

A. *Beispiele von blofs gesellschaftlichen Gruppen* und zwar wieder:

a. zuerst solcher, die auf *einer gemeinschaftlichen Base* standen, oft aus *einem einzigen* Block oder Stein gebildet waren.

In einem Tempel zu Mantinea stand Latona mit ihren Kindern, Apollo und Diana, Werke des Praxiteles, im dritten Menschenalter nach Alkamenes verfertigt. An dem Fufsgestelle waren eine Muse und der auf der Flöte spielende Marsyas abgebildet. Pausan. VIII, 9. *)

Bei dem Theater in Mantinea war ein Tempel der Juno, hierin befand sich ein anderes Werk des Praxiteles, die Juno auf einem Throne sitzend und Minerva und Hebe, eine Tochter der Juno, neben ihr stehend. Paus. VIII, 9. Wahrscheinlich stand zu jeder Seite der Juno eine Figur, auf der einen Minerva, auf der andern Hebe. Diese Art der Anordnung läfst sich aus dem folgenden Beispiele schliefsen:

In dem Tempel der Despöna (Juno) vier Stadien von Akakesium in Arkadien entfernt, befand sich ein grofses Werk des Damophon, vorstellend die Juno und Ceres sitzend auf einem Throne. Ceres hielt in der rechten Hand eine Fackel, die linke legte sie auf die Juno; Juno hielt einen Zepter und auf dem Schoofs mit der rechten Hand das mystische Kästchen. **) Neben dem Thron stand zur Seite der Ceres die Diana mit

*) Paus. sagt: *τούτων πεποιημένα ἐςίν ἔπὶ τῷ βάθρῳ Μοῦσα καὶ Μαρσυάς αὐλῶν.* Er giebt also allen dreien Figuren nur eine einzige Base, woran die Muse und Marsyas abgebildet waren.

**) *Ἡ δε Δέσποινα σκῆπτζόν τε καὶ καλουμένην κίςην ἔπὶ τοῖς γόνασιν ἔχει τῆ δέ ἔχεται τῆ δεξιᾶ κίςην.* — Diese Cista mystica ist sonst Attribut der Ceres. Wie, wenn Pausanias sich hier geirrt, oder wenigstens in der Erzählung eine Verwechselung des Attributs mit unter gelaufen wäre?

einem umgeworfenen Hirschfelle und dem Köcher auf den Schultern; in der einen Hand hielt sie eine Fackel, in der andern zwei grofse Schlangen; neben ihr lag ein Jagdhund. An der Seite der Despöna stand Anytus, einer der Titanen und der Pflegevater der Juno, bewaffnet. *)

Jene Bildsäulen der Juno und Ceres, sammt dem Thron, worauf sie safsen und der Fufsbank waren aus einem Steine, und wie Pausanias noch ausdrücklich hinzufügt „es ist nichts an dem Kleide und von dem, was um den Thron herum ausgearbeitet ist, von einem andern Steine angeküttet oder angeklammert; sondern alles ist Ein Block. Beide Bildsäulen haben die Gröfse der Göttermutter zu Athen." — Ihre Gröfse zeichnete sie also bedeutend von der Gröfse der bei ihnen stehenden Figuren aus, wie auf jener (in der Note angeführten) Lampe die Figur des Pluto sich über die der Pferde und der Tyndariden erhebt. Die Nebenfiguren waren also selbst in der Gröfse den Hauptfiguren untergeordnet. Paus. VIII, 37.

In einem Gebäude an dem Wege, der von Daulis nach Delphi führte, welches zu den Versammlungen der Phocischen Städtegesandten bestimmt war, stand in der Tiefe des Versammlungssaals eine Gruppe Jupiter, Minerva und Juno. Jupiter safs auf dem Thron, zu seiner Rechten stand Juno, auf der Linken Minerva. Paus. X, 5.

Diese bis jetzt erwähnten Gesellschaftsgruppen könnte man füglich Familiengruppen nennen. Ihr Charakter ist Handlungs- und Leidenschaftslose Ruhe. Zu derselben Klasse gehören noch einige andere Vorstellungen, die denselben Charakter tragen, nur durch die Art der Anordnung in der äufsern Form von ihnen etwas abweichen. Das sind diejenigen Vorstellungen, wo die Hauptfiguren auf Wagen gestellt sind, die von Pferden gezogen werden. Dahin gehören z. B.

Jenes grofse Werk aus Gold und Elfenbein, welches Herodes von Athen in den Tempel des Neptun zu Korinth geschenkt hatte, wo es in dem Pronaon aufgestellt war. Es bestand aus einem Wagen, der von vier

---

*) Wer sich diese Art zu Gruppiren versinnlichen will, der wird es mit Hülfe einiger aus dem Alterthum uns erhaltenen Abbildungen thun können, die sich auf alten Lampen und andern erhobenen Arbeiten befinden und von denen es mir sehr wehrscheinlich ist, dafs ihnen grofse statuarische Gruppen von der Art, wie die eben beschriebene, zum Grunde liegen. Z. B. bei *Beger* in den *Lucernis Veter. sepulcral. iconic.* des *Petr. Sant. Bartoli cum Observat. Bellorii. Tab.* 8. *Pars II.* Pluto als Kolossalfigur auf einem Throne sitzend, die rechte Hand auf den neben ihm befindlichen Cerberus gestützt, in der linken hochaufgehobenen Hand den langen Herrscherstab haltend; neben ihm stehend bei ihren Pferden Castor und Pollux. Oder auf Tab. 10 ebendaselbst: Jupiter sitzend mit der Hasta in der rechten und dem Blitz in der linken, rechterhand gleichfalls sitzend die Ubertas und linkerhand Minerva; gewifs eine allegorische Darstellung der Macht mit Klugheit und Ueberflufs gepaart.

Pferden gezogen ward, die von zwei Tritonen (wahrscheinlich geleitet) wurden. Auf dem Wagen standen Amphitrite und Neptun und aufrecht auf einem Delphin Palämon als Knabe. Der Wagen selbst stand auf einem Fufsgestelle, woran in erhobener Arbeit vorgestellt war die Thalassa, welche die Venus als Kind in die Höhe hält, auf beiden Seiten Nereiden. Auf der Base, (wahrscheinlich dem Sockel), worauf Neptun stand, waren die Tyndariden Kastor und Pollux ausgearbeitet, weil auch diese Schutzgottheiten der Schiffe und Schiffer sind. Paus. II, 1.

Zu Olympia ein Wagen aus Erz und auf demselben als Sieger Hieron von Syrakus, zu beiden Seiten reitende Knaben; das Ganze war ein Werk des Onatas und Kalamis. Paus. VI, 12.

In Rom ein Werk des Lysias auf dem Palatio, über dem Ehrenbogen, den Augustus zum Andenken seines Vaters Octavius erbauen liefs, in einer eignen mit Säulen gezierten Nische, eine Quadriga, worauf Apollo und Diana standen, aus Einem Steine. Plin. H. N. XXXVI. 10.

Aus allen diesen angeführten Beispielen lassen sich, dünkt mich, sehr ungezwungen folgende Bemerkungen ziehen: Erstens sagen es die Schriftsteller von den meisten der angeführten Werke ganz bestimmt und ausdrücklich, dafs sie aus Einer Masse oder aus Einem Block gearbeitet waren: von den übrigen, bei welchen es nicht ausdrücklich bemerkt worden, läfst es sich einigermafsen schliefsen; oder die Verbindung des Einzelnen zum Ganzen war doch so innig, dafs es wie aus Einem Stück verfertigt, angesehen werden konnte. Zweitens: der Charakter dieser Gruppen war Leidenschaftslose Ruhe, ohne Ausdruck einer bestimmten Handlung, oder eines Affekts; nur gesellschaftliches Beisammen seyn, oder blofse leise Familienverbindung. Drittens: die Anordnung war blofs zierlich; die Hauptpersonen in der Mitte erhöht, entweder auf Thronen oder Wagen, die übrigen Figuren entweder in kleinerem Verhältnisse, oder vielleicht in etwas niedrigeren Stellungen, neben ihnen befindlich, wobei vielleicht selbst konventionelle Begriffe und Vorstellungen leiten mogten. Viertens: Einige von ihnen waren wohl in Nischen gestellt, folglich nur auf die Ansicht von Einer Seite berechnet.

Ich gehe zur zweiten Abtheilung dieser Klasse über:

b. Gesellschaftliche Gruppen, auf verschiedenen Basen, nebeneinander gestellt:

Apollo mit dem Musenchor, wie sie oft vorkommen und erwähnt werden.

Apollo, Latona, Diana und die neun Musen am Portikus der Octavia zu Rom. Plin. XXXVI, 10.

Die Parcen mit dem Jupiter Möragetes und dem Apollo Möragetes zu Delphi im Tempel Neptun's. Paus. X, 24.

Zu Olympia im Hain des Iupiter ein Geschenk der Phliusier, welches den Asopus und dessen Töchter vorstellte und zwar in dieser Ordnung. Zuerst stand die Nemea, neben ihr Jupiter, welcher nach der Aegina greift, bei dieser die Harpinna, auf welche die Korzyra folgte, neben dieser die Thebe und zuletzt selbst Asopus. Diese Statuenfamilie scheint in einer Linie gestanden zu haben. Paus. V, 22.

Auf einer gleichen Erhöhung (doch wahrscheinlich abgesondert von einander, auf einzelnen Gestellen) standen zu Olympia, als ein Geschenk des Achäischen Volks, die Statuen der griechischen Fürsten, die mit einander looseten, wer von ihnen den Zweikampf mit dem Hektor, welcher die Griechen herausgefordert hatte, beginnen sollte. Sie standen nahe bei dem grofsen Tempelhause mit Spiefsen und Schilden bewaffnet; gegen über stand auf einer andern Erhöhung Nestor, der das Loos eines jeden in den Helm geworfen hatte. Das Bild des Ulysses war vom Nero davon getrennt und nach Rom gebracht. Es mufste also doch, ohne das Ganze zu beschädigen, leicht davon haben getrennt werden können; und das setzt die einzelne unabhängige Aufstellung jeder Figur von der andern voraus. Das Ganze war ein Werk des Onatas aus Aegina. Paus. V, 25.

Eben so zu Delphi die vaterländischen Helden der Tegeaten, die sie als Geschenke von der lacedämonischen Beute verfertigen liefsen, aber von verschiedenen Meistern.

Die Lacedämonischen Helden von der atheniensischen Beute und eben so die Statuen der Helden ihrer Bundesgenossen. Paus. X, 9.

Der Charakter dieser Gruppen und die Art ihrer Anordnung und Aufstellung geht aus den angeführten Stellen der Schriftsteller zu klar hervor, als dafs es noch darüber einer Bemerkung bedürfte. Ich wende mich deshalb zur zweiten bedeutenderen Hauptklasse der alten statuarischen Gruppen:

B. *Der historisch - dramatischen.*

Wir wollen wiederum diejenigen zuerst näher betrachten, die

a. auf einer gemeinschaftlichen Base standen, oft aus einem einzigen Block verfertigt waren.

Eine Gruppe von fünf Figuren zu Delphi, den Kampf des Herkules und Apollo um den Dreifufs vorstellend. Apollo sucht dem Herkules den geraubten Dreifufs zu entreifsen; Latona und Diana bemühen sich den

Apollo zu besänftigen, Minerva den Herkules. Drei Meister hatten an diesem gewifs sehr grofsen Werk gearbeitet. Die Figuren des Apollo, Herkules und der Latona waren von der Hand des Diyllus und Amykläus, Minerva und Diana von der Hand des Chionis. Es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, dafs das Ganze seiner Natur nach auf einer gemeinschaftlichen Base stehen mufste, worin die einzelnen Figuren eingefugt oder eingeklammert seyn mogten, da Pausanias nicht besonders erwähnt, dafs es aus Einem Block gebildet worden. Paus. X, 13.

Zu Delphi ein Geschenk der Cyrenäer, Battus auf einem Wagen, den seine Mutter Cyrene lenkt, der folglich mit Pferden bespannt war, die Pausanias nicht ausdrücklich genannt hat. Im Wagen stand bei ihm die Nymphe Libye, die ihn bekränzte. Das Ganze war ein Werk des Amphion, eines Sohns des Akester aus Knossus. Der Vorstellung lag, wie man sieht, eine bestimmte Handlung zum Grunde, wodurch sich diese Gruppe von den ähnlichen in der vorigen Klasse unterscheidet.

Zu Rom auf dem Cirkus Flaminius im Tempel des Neptun, den Cnejus Domitius erbauen liefs, eine grofse Gruppe vom Scopas, welche die Flucht der Thetis mit ihrem Sohne Achilles nach Scyros zum Lykomedes vorstellte. Vermuthlich von Hippokampen gezogen und von andern Meergottheiten und Seethieren, als Tritonen, Nereiden, Delphinen u. s. w. begleitet, befanden sich Neptun, Thetis und Achilles. Plin. H. N. XXXVI, IV, 7.

Plinius Worte, mit denen er diese Gruppe beschreibt, sind zwar nur kurz, indessen läfst sich leicht errathen, dafs der Künstler einer ähnlichen Idee als die ist, welche uns Statius in seiner Achilleis von der Flucht der Thetis mit Achill nach Scyros in der Erzählung giebt, gefolgt seyn und das Werk daher einen sehr bewegungsvollen Ausdruck gehabt haben müfse. Es scheint überdiefs eins der berühmtesten und gröfsten Werke in Rom gewesen zu seyn, da ihm Plinius den ausgezeichneten Lobspruch macht: *cuncta ejusdem manus, praeclarum opus, etiamsi totius vitae fuisset.*

Laokoon und seine beiden Söhne, wie wir die Gruppe noch haben, nicht aus einem einzigen Block, (wie es Plinius von dem zu seiner Zeit so berühmten Werke Agesander's, Polydor's und Athenodor's von Rhodus behauptet, (Plin. H. N. XXXVI, 4, 12.) sich darin aber auch wohl irren konnte,) und an der Hinterseite nicht vollkommen ausgearbeitet, ein Beweis für die Vermuthung, dafs das Werk ehemals in einer Nische stand und die Betrachtung desselben sich auf die Vorderseite einschränken sollte. Diese Bemerkung hätte Diderot billig nicht entgehen sollen, dann würde er vielleicht in seinem *Versuche über die Mahlerey* den Künstlern den unbilligen Vorwurf erspart haben, dafs, wenn man die Gruppe von der linken

Seite ansieht, sich der Kopf des Vaters dem Beschauer ganz entziehe und daher einen Uebelstand bewirke. Wahrscheinlich mögte dem Kritiker durch eine klug getroffene Vorrichtung der alten Künstler an dem ursprünglichen Standorte des Werkes diese Ansicht von der linken Seite schwer gemacht worden seyn.

Dafs diese Gruppe eine historisch-dramatische sey, wird wohl Niemand in Zweifel ziehen, indem der Ausdruck eines qualvollen Zustandes mit dem angestrengtesten Bemühen, sich ihm zu entreifsen, hier unter drei Personen vertheilt ist, die in der genausten historischen und, von der Schlangen umwunden, selbst in der genausten physischen Verbindung stehen; ein Ausdruck, der indessen, wie natürlich, in der Figur des Vaters sein höchstes Ziel erreicht; weshalb auch die Figuren der Söhne, in mehr als einer Rücksicht, und selbst in Rücksicht auf natürliche Gröfse, sehr weise der Gröfse des Vaters untergeordnet sind.

Da übrigens aller Welt die Natur und Beschaffenheit dieser Gruppe bekannt ist, und jeder Einsichtsfähige in den Lobspruch über dieses Werk ohne Widerstreit einstimmt, dafs es nähmlich alle Forderungen der Kunstkritik bei der höchsten Schwierigkeit der Aufgabe erfülle; so glaube ich übrigens nichts weiter hinzusetzen zu dürfen, um auf die Uebereinstimmung der darin praktisch dargelegten Grundsätze mit der oben aufgestellten und zum Theil aus diesem Werke abgezogenen Theorie der statuarischen Gruppenbehandlung und zunächst der dramatischen, aufmerksam zu machen.

Der Farnesische Stier ist die zweite grofse historisch-dramatische, uns aus dem Alterthum übrig gebliebene Gruppe, die uns in der wirklichen Anschauung eine richtige, noch vollkommnere Vorstellung von der Beschaffenheit und der Wirkung so grofser Kompositionen der alten Bildhauer zu geben vermag. Freilich ist der ehemalige Stand dieses Werks zu Rom in einer engen und durch andere fremdartige Werke noch mehr verengten, eingeschlofsenen Behausung nicht nur der unbefangenen Beschauung sehr ungünstig gewesen; sondern auch die Veranlafsung zu ganz falschen Ansichten und Beurtheilungen geworden, die sich gleichsam vom Vater bis zum Sohn fortgeerbt haben. Aber sein jetziger Standpunkt in Neapel auf einem grofsen freien Platz und die, seit der Wegführung der Gruppe aus Rom, von neuem damit vorgenommenen, sehr zweckmäfsigen und, wie kompetente Kunstrichter versichern, ganz im Geist des Alterthums, und im eigenthümlichen Geist des alten Werks selbst, ausgeführten Restaurationen lafsen erst jetzt über die wahre Beschaffenheit desselben, seine hohe Bedeutsamkeit und seinen Kunstwerth richtige Urtheile fällen, wodurch freilich alles das so gut wie völlig unbrauchbar wird, was früher und nicht selten in der Entfernung, blofs nach schlechten und unvollkommenen Abbildungen über die Unzweckmäfsigkeit des Ganzen geurtheilt worden ist.

Das ungeheure Werk war ursprünglich aus Einem Block gearbeitet und ist gewifs dasselbe, dessen Plinius (H. N. XXXVI, IV. 10.) mit den Worten erwähnt: *Zethus et Amphion et Dirce et Taurus vinculumque ex eodem lapide, Rhodo advecta, opera Apollonii et Taurisci.* Alle Figuren stehen noch auf der alten Base, die einen Theil des Berges Cithäron vorstellt, auf welchem die Handlung vorgeht. Die Aussenflächen der Base sind, wie diefs häufig der Fall war, mit Gegenständen verziert, welche zur Charakteristik des Schauplatzes dienen und worin sich manche Erklärer dieser Gruppe nicht haben finden können, welche das Werk nicht selbst gesehen hatten. Es sind Thiere, Insekten und Gewürme, welche der Cithäron erzeugte, oder denen er zum Aufenthalte diente, ganz in demselben Geiste und in derselben Absicht erfunden, wie an den alten Basen der Flufsgötter Nil und Tiber ehemals im Vatican zu Rom jetzt zu Paris, Fische, Krokodile, Hippopotamen, Ibis oder Wölfe, Schafe, Ziegen, Lotuspflanzen, Palmen u. s. w. angebracht sind. *) Der als Hirt gekleidete und von einigen nur dafür anerkannte Jüngling im Vordergrunde ist kein anderer, als der Genius des Berges Cithäron selbst, der Zuschauer der That ist, welche auf seinem Gebiete begangen wird. Die Hauptfiguren stehen in unmittelbarer Wechselwirkung zu einander. In der Mitte erhebt sich bäumend und sich sträubend am höchsten der wilde Stier, an dessen Hörner Dirce gebunden werden soll, um von ihm geschleift zu werden. Neben ihm etwas vertiefter, zu jeder Seite einer, stehen die beiden Brüder, Zethus und Amphion, mit Macht und Anstrengung beschäftigt, theils den Stier zu halten, theils den Strick an den Hörnern desselben zu befestigen. Zwischen ihnen, vor dem Stier, noch niedriger, liegt, im Kostüm einer Bacchantinn, in nach hinten übergeworfener Stellung des Kopfs und des Körpers, flehend und verzweiflungsvoll, Dirce, um die ihr drohende schreckliche Strafe noch von sich abzuwenden. Um sie herum befinden sich Gegenstände, welche die Bacchische Feierlichkeit andeuten, welche eben die Dirce auf den Cithäron geführt hatte. Ganz im Hintergrunde in der Entfernung steht Antiopa, die Mutter der Brüder, um Zeuginn der Strafe zu seyn, wodurch sie an ihrer Beleidigerinn gerächt werden soll; vielleicht die einzige Figur, die, weil sie bey der Hauptansicht von vorne von den übrigen Figuren fast ganz bedeckt und dadurch unsichtbar wird, getadelt werden kann.

So von neuem in seine alte Form wieder hergestellt und auf einen angemessenen Standpunkt versetzt, gewährt die grofse Gruppe eine klare, auf den ersten Blick verständliche Ansicht. Die Anordnung ist in der Hauptsache pyramidalisch, der gewählte Moment einer der glücklichsten,

---

*) S. *Museum Pio-Clementinum, Tom. I. Tab. XXXVIII und Tab. XXXIX.*

die Verbindung und Stellung der Figuren gegen einander äufserst überlegt und das Ganze giebt eine vollkommene Vorstellung von einer rein dramatischen Gruppe. Das Werk ist ganz überall ausgearbeitet und stand ohne Zweifel auch ehemals zu Rhodus auf einem grofsen freien Platz. Im alten Rom stand es, wie Plinius sagt, *in aedibus Asinii Pollionis,* vielleicht nicht ganz am rechten Orte, wenn man ihm nicht seine Stelle in einer grofsen geräumigen Halle oder auf einem weiten Hofe angewiesen hatte. Das Werk hat auch ursprünglich wohl, nicht blofs von vorne, wo man freylich die Hauptansicht hat, sondern auch wegen seiner aufserordentlichen Schönheit, von allen Seiten betrachtet werden sollen. Auch jetzt soll es auf seiner ihm nun ertheilten, ihm angemessenen Stelle eine sehr günstige und grofse Wirkung thun; folglich fallen alle die Folgerungen, die man bisher aus dieser Gruppe, welche uns gerade einen sehr sprechenden Beweis für die Möglichkeit und Zweckmäfsigkeit grofser dramatisch-statuarischer Gruppen liefert, zum Nachtheil dieser Art von Anordnung und Komposition hat ziehen wollen, völlig in ihr Nichts zurück. Aber der Gegenstand mufs sich auch allerdings so gut, wie der dargestellte, zu einer solchen Komposition schicken, und der Künstler mufs, mit dem Umfange und den Schwierigkeiten seiner Kunst vollkommen vertraut, auch die Weisheit besitzen, den letztern eben so geschickt aus dem Wege zu gehen, als alles den Zweck beförderliche eben so ungezwungen herbeirufen zu können.

b. Historisch-dramatische Gruppen auf abgesonderten Basen.

Auf dem Helikon, unter andern Bildsäulen der Musen und Barden, ein Werk, welches den Orpheus vorstellte und neben ihm die Telete (das Bild der geheimen Religion *)) stehend, und Thiere aus Stein und Erz um ihn herum, die seinem Gesange zuhören. Pausan. IX, 30. Schon die Vermischung der Thierbilder aus Stein und Erz **)) zeigt an, dafs alle die zur Gruppe gehörigen Figuren nicht auf Einer Base stehen und schwerlich von einem und demselben Meister herrühren konnten. Orpheus sitzend und die Lyra spielend mit der neben ihm stehenden Telete, machte vielleicht auf Einer Base den递 Haupttheil der Gruppe aus; mehr zierlich als innig genau damit verbunden standen wahrscheinlich die Thiere an den Seiten des Orpheus; doch belebte eine bestimmte, vom Barden ausgehende Handlung, sein zur Testudo angestimmter Gesang und das Spiel des Instruments selbst die ganze Gruppe und brachte so wieder das Einzelne in eine genauere historische Beziehung zu einander, wodurch das Ganze den Charakter der Einheit erhielt.

---

*) Eine Personifikation der Mysterien.

**) *λίθου τὲ καὶ χαλκου θηρία.*

Auf die nemliche Weise war das Einzelne zum Ganzen sehr geschickt vereinigt in folgender historischen Gruppe, von deren Anordnung und Aufstellung uns Pausanias bestimmtere Nachricht als von irgend einer andern ertheilt. Er sagt: „zu Olympia, bei dem sogenannten Hippodamium, befindet sich eine steinerne Erhöhung, in Form eines halben Zirkels. Auf ihr stehen die Statuen des Zeus, der Thetis und Hemera (Aurora), die ihrer Kinder, des Achill und Memnon, wegen zum Zeus flehen. Die beyden aber, welche auf den Grenzen der Erhöhung [an den beyden Endpunkten des halben Zirkelbogens] in der Stellung zum Kampf gerüsteter [des augenblicklichen Angriffs] sich gegenüber stehen, sind Achilles und Memnon. Eben so stehen sich gegen über in der Stellung des augenblicklichen Ausfalls auf einander immer ein Grieche und ein Trojaner; Ulysses dem Helenus, weil sich diese durch ihre Klugheit, jeder in seinem Heere, auszeichneten; ferner stehen sich gegen über, wegen ihres alten Hasses, Menelaus und Paris; Aeneas und Diomedes; Ajax Telamon und Deiphobus. Dies sind Werke des Lucius, Sohns des Myron.“ Paus. V, 22.

Ich mache mir folgende Vorstellung von der Gruppe. In der Mitte des Zirkelbogens, dem Mittelpunkte des ganzen Zirkels gegen über, stand Jupiter. Auf der einen Seite, vielleicht der rechten, lag Thetis, knieend zu ihm hinauf flehend; an der linken eben so Aurora. Den übrigen Theil des Zirkelbogens zu jeder Seite, und zwar auf Seiten der Thetis, nahmen die fünf griechischen Helden so ein, daſs Achill am Ende des Bogens, also ganz im Vorgrunde zu stehen kam, und eben so auf Seiten der Aurora die fünf trojanischen Helden, am Ende dem Achill gegen über Memnon. Die Hauptansicht, oder vielmehr die einzige Ansicht des Werks war also vom Mittelpunkte des ganzen Zirkels aus berechnet.

In diesem Werke machten Jupiter, Thetis und Aurora die Hauptfiguren aus und standen in der nächsten Beziehung auf einander; die zehn Helden einzeln, oder Paarweise, an ihren Seiten in entfernterer Beziehung. Aber ihr Kampf, den sie mit einander zu beginnen im Begriff stehen, veranlaſst die Bitten der beiden Göttinnen bey dem Vater der Götter. Die dramatische Gruppirungsart war hier mit der zierlichen vereinigt. Für ähnliche Aufgaben kann diese Komposition musterhaft seyn.

Den Beschluſs mache die Gruppe der Niobe, wie sie noch in Florenz aufbewahrt wird. Zwar besteht sie nach den gewöhnlichen Angaben aus funfzehn Statuen, die man als zusammen gehörig, in einer gewiſsen Ordnung, an den Seiten des Saales, worin sie in Florenz aufbewahrt werden, aufgestellt hat; aber nach den Prüfungen neuerer kritischer Alterthumsforscher, insbesondere des Herrn von Ramdohr, schränken sich die zum Kunstwerk ungezweifelt gehörigen, noch vorhandenen Figuren nur auf die Mut-

ter, vier Söhne und vier Töchter, in allem auf neun Figuren ein. Ob diese allein das ganze Werk ursprünglich ausgemacht haben, oder ob einige dazu gehörige Figuren ganz verloren gegangen, oder wenigstens davon getrennt worden, also gegenwärtig in dem innern Zusammenhange Lücken entstanden sind, welche verhindern, das Werk in seinen uralten Zustand wieder herzustellen, mögte weniger unwahrscheinlich seyn, als daſs dieses Werk das im Alterthum berühmte und von Plinius (H. N. XXXVI, IV. 8.) erwähnte Werk des Scopas sey. Bei allen Mängeln und Unvollkommenheiten, welche die Gruppe in Hinsicht auf das Ganze der Darstellung in ihrem gegenwärtigen Zustande hat, geben indessen folgende Beobachtungen wohl mit gröſser Wahrscheinlichkeit zu erkennen, daſs das Werk nie auf einer einzigen Base gestanden, sondern daſs die Statuen einzeln aufgestellt gewesen seyn müssen. Zuerst, mit Ausnahme der Mutter und der jüngsten in ihren Schooſs geflohenen Tochter, die offenbar an jeder Statue zu bemerkende Unabhängigkeit derselben von der andern. Keine Figur hat, so viel sich wenigstens jetzt noch schlieſsen läſst, mit irgend einer andern weiter in Berührung gestanden. Jede drückt für sich ihren Zustand aus und ist mit ihrem eignen Schmerz oder mit ihrer eignen fruchtlosen Rettung beschäftigt. Der Charakter des Ganzen und des Einzelnen ist der Ausdruck des Schreckens, der Angst, der Verzweiflung, ja selbst des Todes, den die Rache der von oben herab wirkenden, hier indessen unsichtbaren, vom Künstler nur präsumirten, Macht über die ganze Familie verbreitet. Es ist also durch das Ganze keine eigentliche, gemeinschaftliche Handlung verbreitet, welche die Personen in nähere oder entferntere Verbindung nothwendig setzt; sondern nur ein verschieden modifizirter Zustand, der aber doch eine gemeinschaftliche, wenn gleich ausser der Darstellung liegende, Quelle zum Ursprung hat, vorgestellt, und dieser Zweck setzt eben nicht nothwendig eine unmittelbare Berührung des Einzelnen voraus, welche wir nur allein in der Mutter und in der jüngsten Tochter gewahr werden.

Aus der Bemerkung aber, daſs einige Figuren, und zwar die gröſsten, z. B. die Mutter und einige Söhne, an den Hinterseiten nicht ganz ausgearbeitet sind, also gewiſs mit dem Rücken an einer Wand gestanden haben und von dieser Seite den Augen des Zuschauers entzogen waren, andere hingegen ganz vollkommen ausgearbeitet und daher von mehreren Seiten leicht betrachtet werden konnten; aus dieser Bemerkung läſst sich wohl nicht mit Unrecht, wie es auch Ramdohr gethan *), ein sicherer Schluſs über die Art und Weise der alten Aufstellung dieser Gruppe ziehen. Die gröſsere und über alle andere Figuren hervorragende Mutter mit

*) *Bildhauerarbeiten und Mahlereien in Rom,* Theil II. p. 146. folg.

der jüngsten Tochter, und, vor ihnen hingestreckt, der schon getödtete Sohn, nebst der einen den Todten bejammernden Schwester, machten gewifs im Mittelpunkte des Hintergrundes den Haupttheil der Gruppe aus, konnten vielleicht sogar ursprünglich auf Einer Base gestanden haben. Halbzirkelförmig gestellt, auf jeder Seite der Mutter einige, allmählig dem Vorgrunde näher, standen die übrigen Kinder so, dafs die völlig ausgearbeiteten dem Standpunkte des Beschauers, also dem Vorgrunde am nächsten waren. Das Werk konnte demnach nur von vorne aus Einem Standpunkte ganz und vollkommen übersehen werden, eben so, wie das vorhin angeführte Werk Jupiter, Thetis und Aurora.

Irre ich nicht ganz, so scheint aus allen diesen Untersuchungen und Beispielen von statuarischer Gruppenanordnung und davon abhängender Aufstellung bei den Alten deutlich hervorzugehen, dafs die alten Bildhauer sich überhaupt in der Anordnung ihrer an Figuren reichen Werke nicht der blofsen Willkühr überliefsen; sondern sich genau nach dem Charakter des Gegenstandes richteten und dabey bestimmten Gesetzen folgten, die aus der Natur der Sache abgeleitet und auf die eigenthümliche Sphäre ihrer Kunst berechnet waren: dafs sie also demnach Gruppen, welche nur ein ruhiges, gesellschaftliches Beisammenseyn mehrerer Figuren zum Hauptinhalte hatten, auch nur gesellschaftlich, ohne nähere Berührung, auf eine blofs zierliche Weise zusammen setzten, auf eine Base, wenn die Zahl der Figuren, oder der Umfang des Werks es erlaubte, auf mehrere, wenn die Anzahl zu grofs war: dafs sie aber ferner Gegenstände, denen entweder eine bestimmte Handlung, oder ein bestimmter, aus einer gleichen Quelle herfliefsender Zustand oder Affekt zum Grunde liegt, entweder vollkommen dramatisch, in der genausten Wechselwirkung und Berührung, auf eine Base setzten, wie Laokoon oder den Farnesischen Stier; u. s. w.; Oder zweitens auf mehrere Basen, theils vollkommen dramatisch, theils zierlich zu einem harmonischen Ganzen vereinigten, wie Jupiter, Thetis und Aurora, oder die Familie der Niobe u. a., wenn nämlich der Zusammenhang in den meisten Figuren nicht so innig war, dafs er die genauste Berührung derselben nothwendig machte, doch eine strenge Beziehung zu einander im Allgemeinen in der Idee erforderte. Endlich, dafs die alten Künstler für die zweckmäfsige Ansicht des Werks, besonders, wenn es nur vollkommen aus Einem Gesichtspunkt gesehen werden konnte und sollte, eigene Vorrichtungen trafen, wodurch es dem Zuschauer nicht gut möglich werden konnte, eine falsche und zweckwidrige Ansicht des Werkes zu nehmen. Ein ganz natürliches und ungezwungenes Hülfsmittel, wodurch sie den Mängeln und Einschränkungen ihrer Kunst zu Hülfe kamen, wenigstens sie geschickt zu verbergen wufsten.

Wenn also, um nunmehr eine Anwendung von diesen Resultaten auf

die Familie des Lykomedes zu machen, die Entdeckung Achill's unter den Töchtern desselben im Alterthum statuarisch hätte bearbeitet werden sollen; so würde ohne allen Zweifel der alte Künstler eine andre Anordnung des Werks getroffen haben, als in der Voraussetzung, dafs die vermeinte Familie des Lykomedes wirklich diesen Gegenstand darstelle, angenommen worden ist. Dieser Gegenstand umfafst eine Begebenheit, die mehrere schon an sich in der genausten Beziehung stehende Personen in nähere und entferntere Thätigkeit versetzt, die verschiedenartigsten Affekte in ihnen erregt und, indem sie in der Person des Achilles ihren Ursprung findet, dadurch zugleich einen nothwendigen Vereinigungspunkt darbietet, wodurch alles übrige, wenn anders die ganze Darstellung nicht Inhalts- und Bedeutungslos bleiben soll, zu einem vollkommenen, sich genau motivirenden Ganzen verknüpft werden mufs.

Der Charakter dieser Aufgabe ist also durchaus dramatisch, die Gruppe, welche ihn geben soll, würde demnach in der Ausführung gewifs so angeordnet worden seyn, als es die Natur des Gegenstandes und die Eigenthümlichkeiten der Kunst, durch die er dargestellt werden soll, erfordern, und wie wir ihn zum Theil auch schon, der Hauptsache nach, auf den erwähnten Reliefs ausgedrückt finden. Der alte Künstler würde gewifs den Moment nicht verschmähet haben, welcher es erlaubt hätte, den gröfsten Theil der zur Handlung gehörigen Personen, wenigstens die Hauptpersonen, Achilles, Deidamia, die Amme mit dem Pyrrhus und vielleicht selbst Ulysses, in die genauste dramatische Verbindung zu bringen; er würde sie nach dem Beispiele der oben in der zweiten Abtheilung der zweiten Hauptklasse angeführten Werke, als den Haupttheil des Ganzen, in der Mitte eines Halbzirkels, auf Eine Base gesetzt, die übrigen Geschwister aber und den König, vielleicht auch Ulysses und Diomedes, auf eine mehr zierliche Weise, auf einzelnen Basen, in Bezug auf die Hauptgruppe, zu beiden Seiten derselben, halb zirkelförmig angeordnet haben; weil die gröfsere Anzahl der Figuren es nicht erlauben kann, sie alle bequem und zweckmäfsig auf Eine Base zu stellen.

Aber eine ganz andere, sehr weit davon abweichende Anordnung der Figuren bemerkt man in den zehn Statuen des preussischen Museums. Wenn man auch annehmen wollte, dafs ihre jetzige Aufstellung vielleicht nicht die ursprünglich alte und überhaupt nicht die zweckmäfsigste sey, und dafs bei einer andern Anordnung vielleicht eine ganz andere und innigere Verbindung der einzelnen Theile bewirkt werden könnte; so wird doch die nähere Untersuchung der einzelnen Statuen deutlich genug zu erkennen geben, dafs jeder Versuch der Art fruchtlos bleiben müsse, indem die eigenthümliche alte Bestimmung der meisten dieser Statuen, die schwerlich bei

genauerer Ansicht verkannt werden kann, mit jener willkührlich angenommenen Idee im gröfsten Widerspruche stehet.

Und, da sich die Beschreibung ihrer Verbindung und Anordnung zu einer Gruppe nicht von der Beschreibung der einzelnen Statuen trennen läfst, ohne unnöthige Wiederholungen zu veranlafsen, so gehe ich jetzt zur Beschreibung der einzelnen Statuen selbst über, aus welcher sich ergeben wird, dafs die Anordnung dieser Figuren zu einem Ganzen, im höchsten Grade willkührlich, unüberlegt, zweckwidrig ist und daher gewifs nicht die ursprünglich alte hat gewesen seyn können, wenn anders diese Figuren je im Alterthum in irgend einer historischen Beziehung standen.

Gleich beim Eintritt in den Antikentempel, in welchem diese zehn Statuen in der Runde, acht Fufs von der Mauer entfernt, auf drei Fufs hohen runden marmornen Fufsgestellen, aufgestellt sind, zeigt sich linkerhand

TAFEL I.

eine fünf Fufs drei Zoll hohe Figur, in weiblicher Kleidung, die durch den vorgebeugten oberen Theil des Körpers und den vorgesetzten einen Fufs und den zurückgezogenen andern Fufs, ferner durch die besondere Bewegung des Gewandes deutlich genug zu erkennen giebt, dafs sie sich in dem Moment des Fortschreitens befindet. In der rechten Hand hält sie eine Lanze; am linken Arm befindet sich ein Schild; die Haare des sehr jugendlichen, fast in den weiblichen Charakter übergehenden, unbedeckten Kopfs, sind weiblich aufgeputzt. Ein weibliches, in viele kleine Falten sich legengendes Untergewand, über dem Bauch unter der Brust gegürtet, bekleidet einen jugendlich männlichen Körper, woran das Geschlechtstheil, durch das feine Gewand sich ausdrückend, sichtbar ist. Das Gewand fliegt durch die vorschreitende Bewegung nach hinten zu und zieht sich zwischen die Beine zurück, so dafs es um diese sich knapp anschmiegt; nach unten zu schlägt es mehrere wellenförmige Falten. Ueber diesem Untergewande hängt von den Schultern herab ein sich vom obern Theil des Körpers nach hinten zu weit abblähendes Obergewand, das sich nach unten zu wieder an den Körper anlegt, so dafs dadurch zwischen ihm und dem hintern Theil des Körpers ein grofser, weiter Zwischenraum entsteht. Man nennt diese Statue Achilles.

TAFEL II.

Ihm gegenüber steht eine jugendlich weibliche Figur, in einem langen Untergewande, über welches von der linken Schulter herab ein sich um den untern Theil des Körpers herumziehendes Obergewand geworfen ist. Die Höhe der Statue beträgt fünf Fufs vier Zoll. In einer ruhigen,

ganz aufrechten Stellung hat sie die Blicke auf ein Kästchen gerichtet, welches sie vor sich in der linken Hand hält und woraus sie mit der rechten Hand einige Perlen gefaſst hat. Man nennt sie gewöhnlich die älteste Tochter des Lykomedes.

TAFEL III.

Unmittelbar auf sie folgt eine andere Tochter des Lykomedes, vier Fuſs sechs Zoll hoch, in einer Stellung, die Verwunderung auszudrücken scheint. Sie hat den rechten Arm in die Höhe gehoben; mit der Hand des linken an den Leib gelegten Arms hält sie einen Zipfel des Gewandes aufrecht. Vorne schlägt das Untergewand mehrere groſse, lang herabgehende Falten, von denen die gröſste sich in der Mitte öffnet, hier in der Vertiefung sich rundet und in der Vertiefung selbst noch eine schmale, emporstehende kleinere Falte zeigt. Ueber das Unterkleid ist quer über die Brust und linke Schulter ein sehr feiner Mantel geworfen, durch welchen die Falten des Unterkleides und der Gürtel hindurch schimmern. Die kurzen Aermel begrenzt ein zierlich geformtes Armband.

TAFEL IV.

Neben dieser Statue steht eine andere Tochter des Lykomedes mit dem Ausdruck einer ruhigen Betrachtenden, von der Seite auf einen Felsen mit dem rechten Elnbogen gestützt, die Hand unter das Kinn haltend, mit übereinander geschlagenen Beinen. Der mit einem Diadem gezierte Kopf sieht über die rechte Schulter weg; die linke Hand hängt etwas über den Felsenblock, worauf der Arm ruhet, herab und hält ein weibliches Armband. Auch eben so, wie bei der vorigen Figur, ist über das in feine Falten gelegte Untergewand ein sehr feiner durchsichtiger Mantel gezogen, der besonders den rechten aufgestützten Arm verhüllend, über die rechte Schulter angespannt und sich mit groſser Wahrheit daran anschmiegend, vorzüglich schöne Falten bildet. Nach der Idee des Restaurators hat diese Figur wohl die Deidamia vorstellen sollen. In dem angeführten Verzeichniſs bei Oestreich (S. 75.) ist sie bloſs eine andere Tochter des Lykomedes auf einem Felsen ruhend genannt; eben so ohne besondere Bemerkung in dem Polignacschen Verzeichnisse. Die Höhe der Statue ist vier Fuſs neun Zoll.

TAFEL V.

Dann folgt auf derselben Seite rechter Hand neben der eben angezeigten Statue, die sogenannte jüngste Tochter des Lykomedes, aufrecht stehend, in der rechten, an der Seite vorgestreckten Hand eine Münze haltend. Den Körper bekleidet ein langes bis auf die Füſse herabgehendes,

gegürtetes Untergewand. Von der linken Schulter hängt ein um den Unterleib herumgeschlagener Schleier, welchen die Figur an der linken Hüfte mit der linken Hand aufgefaſst hat. Die beiden Zipfel desselben sind mit langen sich schlängelnden Franzen besetzt. Der Kopf ist zierlich mit einem Diadem und einigen herabhängenden Haarflechten aufgeputzt. Die Höhe der Statue ist vier Fuſs neun Zoll.

TAFEL VI.

Wir kommen jetzt zu einer groſsen, fünf Fuſs sechs Zoll hohen, männlichen, bärtigen Figur, in einer ruhigen, edlen, aufrechten Stellung, mit einem langen bis auf die Füſse herabgehenden weiblichen Gewande bekleidet, das über dem Bauche gegürtet ist. Die Arme sind bis an die Hände mit langen Aermeln verhüllt. Ueber die Schultern hängt nach hinten zu ein auf denselben mit zwei Knöpfen befestigter Mantel, der mehr als die Hälfte der Figur bedeckt und über den linken Arm herabfällt. Der Kopf ist unbedeckt, der rechte Arm hängt ruhig herab, die Hand hält ein mit dem Gehänge umwundenes kurzes Schwert. Unter dem linken Arme trägt die Figur ein Schmuckkästchen mit zwei Auszügen, aus denen einige Perlen-Schnüre herabhängen. Man nennt diese Figur den als Kaufmann verkleideten Ulysses.

TAFEL VII.

Ihm zur rechten Seite steht gerade aufgerichtet, gleichfalls in ruhiger Haltung des Körpers, eine fünf Fuſs acht Zoll hohe, weibliche Figur. Sie ist mit einem weiten Unterkleide angethan, das unter dem Bauche gegürtet ist, vom Gürtel in langen, fast perpendikulären Falten bis auf die Füſse herabfällt, über dem Gürtel aber in gröſseren und kleineren Falten vom Halse so herabhängt, daſs der Gürtel gröſstentheils davon bedeckt wird. Es ist auf der rechten Schulter, doch ohne Andeutung eines Knopfes befestiget. Durch eine groſse Oeffnung ist der ganz entblöſste Arm herausgesteckt, der sich in einen spitzen Winkel nach dem Kopfe zu biegt, um mit dem in der Hand befindlichen kleinen, winzigen Zepter den Schleier auf der rechten Seite des Kopfes zu lüpfen, der vom Kopfe lang herab über die Schultern um den linken an den Leib angehaltenen Arm hängt. In der linken aus dem Schleier hervortretenden Hand hält die Statue einen mit Geld angefüllten Beutel. Man nennt diese Figur die Königinn, Gemahlinn des Lykomedes.

TAFEL VIII.

Auf sie folgt in der zweiten Hälfte des Zirkels eine fünf Fuſs hohe, jugendlich weibliche Figur, mit dem linken Arm ruhig auf einen Felsen ge-

lehnt, und mit kreuzweise über einander geschlagenen Beinen so stehend, daſs man sie ganz von vorne sieht. Sie ist, wie es jetzt scheint, ohne Unterkleid, nur mit einem langen, groſse Falten schlagenden Mantel bedeckt; die sich dadurch zeigenden Körperformen sind von schöner Zeichnung. Der rechte Arm und der gröſste Theil des Busens sind unbedeckt. Der Kopf ist mit einem Diadem geziert, die Haare sind in zierliche Locken geschlagen, in der rechten Hand hält sie einen Ring.

TAFEL IX.

Von ihr kommt man zu einer andern Tochter des Lykomedes, die sich in einer von den Stellungen der übrigen Statuen ganz verschiedenen Lage befindet. Sie stützt sich mit dem rechten Knie auf die Erde, hält in der linken Hand eine Sohle, die sie vielleicht anprobiren will; mit der rechten Hand hat sie eine lange Haarlocke gefaſst, die an der linken Seite des Kopfs herabhängt. Sie ist mit einem sehr feinen, an den Körper sich genau anschmiegenden Unterkleide bedeckt, welches dicht unter der Brust gegürtet ist und ganz feine, nahe an einander liegende, sich schlängelnde, striemenartige Falten bildet. Um einen Theil des Unterleibes und über die Füſse ist ein sehr viele Falten schlagender Mantel geworfen. Kopf und Arme sind ganz bloſs und nackt; die Haare sind zierlich aufgeputzt und wallen in Locken den Nacken hinab. Die Höhe der Figur, von der Base an gerechnet, ist drei Fuſs; die Proportion ist vier Fuſs sechs Zoll.

TAFEL X.

Endlich finden wir noch, zwischen der eben beschriebenen Figur und dem zuerst genannten Achill, eine aufrecht-stehende Figur, welche auch eine Tochter der Familie bedeuten soll, die in der rechten hocherhobenen Hand einen Spiegel hält, auf welchen sie ihre Blicke richtet. Den schlanken, sehr jugendlichen Körper bedeckt ein fein faltiges Untergewand; von der linken Schulter geht ein, gröſsere Faltenmaſsen bildender Mantel um den Untertheil des Körpers und verhüllt die linke Seite mit dem linken Arme; die linke Hand hält einen Theil des Mantels in die Höhe. Die Statue ist fünf Fuſs hoch.

Schon aus dieser kurzen, ganz einfachen Beschreibung des mimischen Ausdrucks und Charakters dieser zehn Statuen kann man schon hinlänglich, wie ich glaube, erkennen, daſs, abgesehen von andern Umständen, von denen ich hernach sprechen werde, diese Figuren ehemals unmöglich so mit einander verbunden gewesen seyn können, um dadurch die Darstellung einer, zu einem einzigen Moment harmonisch verbundenen Handlung zu bewirken. Die, mit Ausnahme des Achill, ruhige, fast ganz affektlose Stellung

aller dieser Statuen, paſst durchaus nicht zu der bewegungsvollen, sein Schicksal entscheidenden, Situation Achill's, mit welcher doch alle übrigen zur Handlung vermeint gehörigen Personen mehr oder weniger in Verbindung stehen. Deidamiens ruhige Hinlehnung an einen Felsen, [und wie kommt ein Felsenstück in das königliche Gemach, worin die Handlung nach den Dichtern vorging?] und ihr ruhiger sorgloser Blick auf den geliebten Helden steht im gröbsten Widerspruche mit der Heftigkeit ihrer Liebe zu dem Jünglinge, den der erwachende Heldenmuth ihren wollüstigen Umarmungen zu entreiſsen droht. Die, fast möchte ich sagen, müſsige Beschäftigung ihrer Geschwister mit den in den Händen befindlichen, vorgeblich ihnen vom Ulyſs zum Kauf dargebotenen Putzsachen, in einem so überraschenden und furchtsame Mädchen so leicht in Schrecken setzenden Auftritt, in welchem Achill sich zeigt, könnte eher ihre Statt in einem vorhergehenden Momente gefunden haben, doch zu dem gegenwärtigen ist sie unnatürlich und zwecklos. Eben so wenig passend ist die Stellung der Mutter, noch weniger der Ausdruck des schlauen und hier durch seine List siegenden Ulysses. Die den Figuren in die Hände gegebenen Putzsachen sind sehr willkührlich und bedeutungslos und ohne Uebereinstimmung mit den Angaben der alten Schriftsteller, und zunächst der Dichter, gewählt.

Daſs mehrere dieser Statuen überdieſs je zusammen auf Einer Base sollten gestanden haben, ist schon aus dem Grunde unmöglich zu glauben, weil auch bei der künstlichsten Zusammensetzung, die sich erdenken lieſse, dennoch nie eine solche Stellung herausgebracht werden könnte, welche den Forderungen einer zweckmäſsigen statuarischen Anordnung auch nur im mindesten entspräche.

Alle Figuren, bis auf die einzige knieende, sind aufrecht stehend oder hingelehnt, vorgestellt; die meisten fast von gleicher Gröſse. Man sieht es auf den ersten Anblick, daſs jede, ohne auf die andere thätig einzuwirken, oder in irgend einer motivirenden Beziehung zur andern zu stehen, nur fast um ihrer selbst willen, also ohne in einem historischen Zusammenhange gedacht, da zu seyn scheint. Hieraus allein ist schon klar, daſs diese zehn Statuen nie zusammen eine Gruppe dramatischen Inhalts, im Geist und Sinn des Alterthums, gebildet haben.

Aber sie haben auch nie zusammen ein bloſs gesellschaftlich historisches Werk gebildet. Denn diese Art der Anordnung erlaubte, wie ich schon oben bemerkte, der Gegenstand nicht, der eine innigere Verbindung aller handelnden Personen verlangt und dessen Erkennbarkeit gerade die mit jener Art der Anordnung nothwendig verknüpfte Zerstückelung und Vereinzelnung der Handlung in zehn von einander ganz abgesonderte Figuren mit einem Male aufhebt und vernichtet. Und gerade diese und kei-

ne andere Wirkung ist es, welche auch noch jetzt, bei aller leidigen Bemühung des Restaurators das Gegentheil zu bewirken, der Anblick dieser zehn Figuren auf den unbefangenen Beschauer macht. Denn schwerlich wird irgend Jemand, der von einer hier anzutreffenden und in einer bestimmten Handlung begriffenen Familie kein Wort gehört hat, in diesen so aufgestellten Statuen eine nothwendige und sich selbst charakterisirende Vereinigung zu einem Ganzen erblicken. Aber, wie gesagt, welche veränderte Stellung man auch immer ihnen geben wollte, eine andere Wirkung kann man dadurch unmöglich erreichen; denn diese Statuen sind nur grösstentheils durch sehr fade und unüberlegte Ergänzungen und durch Hinzufügung bedeutungsloser Attribute, äufserst kümmerlich und gezwungen, in eine gewisse Beziehung zu einander gesetzt worden. Ich sage durch bedeutungslose Attribute; denn so lange, wie hier in Hinsicht auf das Ganze, das Attribut durch den Ausdruck und den eigenthümlichen Charakter der dargestellten Person nicht nothwendig gerechtfertigt wird, so lange kann es auch unmöglich etwas anders seyn, als ein gemifsbrauchtes Zeichen, welchem die dadurch bezeichnete Sache nicht entspricht.

Dieses vielleicht manchem hart scheinende Urtheil wird hoffentlich seine volle Bestätigung durch eine genauere Prüfung der mit den Statuen vorgenommenen Restaurationen erhalten, die ich jetzt besonders anzeigen will.

Alle zehn Statuen wurden, wie gleich Anfangs bemerkt worden ist, an wichtigen Theilen beschädigt oder verstümmelt ausgegraben. Allen fehlten die Köpfe, den meisten die Hände und Arme; einige bestanden kaum aus etwas mehr, als blofsen Tronken. Jeder, der es weifs, wie sehr die Bestimmung des Charakters und der Handlung einer Statue und ihre ganze Bedeutung von der Bildung und dem eigenthümlichen Ausdrucke des Kopfs, der Bewegung der übrigen Extremitäten und der damit in Verbindung stehenden Beiwerke und Attribute abhängt, wird es leicht einsehen, wie viel diese Monumente in Hinsicht auf die zu ihrer richtigen Erklärung nothwendigen Eigenschaften durch die Einbufse jener wichtigen Theile verloren hatten. Aber um so nothwendiger wäre die sorgfältigste Ueberlegung über die Natur und Beschaffenheit der alten Reste gewesen, um so nothwendiger die mühsamste Vergleichung derselben mit vollständiger erhaltenen analogen Denkmälern, und dem zufolge um so nothwendiger die behutsamste Benutzung der kleinsten Spuren, welche dem Restaurator den Weg anzeigen konnten, den er bei seinen Ergänzungen zu nehmen hatte. Doch man war einmal, wahrscheinlich durch die Annahme der Statue des Achilles auf den Gedanken an eine Familie des Lykomedes gerathen, und nunmehr ward alles gezwungen, diese Vermuthung zu unterstützen, wie sehr sich auch immer der eigenthümliche Charakter der einzelnen Reste dagegen sträuben mogte. Was

das Resultat eines solchen Verfahrens in den Augen des Unbefangenen seyn mufs, liegt klar am Tage.

Doch wir wollen das Einzelne etwas näher beleuchten und mit dem sogenannten Achilles (TAF. I.) den Anfang machen. Ihm fehlten der Kopf und der Hals, der rechte und linke Arm, ein Stück am untern Theil des rechten Fufses und ein Stück Gewand unter dem linken Arm. Es ist nicht zu verkennen, dafs der Ergänzer überhaupt die Manier seiner Landsleute in der Bearbeitung der Köpfe an allen Statuen nicht ganz hat verläugnen können. Ihre Form weicht sehr von der Form des reinen antiken Ideals ab. Das Bestreben, eine gewisse Niedlichkeit und falsch verstandene Freundlichkeit hineinzulegen, hat bei den meisten die ganze Kraft des Ausdrucks und die Eigenthümlichkeit der Charakterform vertilgt. Hauptsächlich mögte dieser Vorwurf die Köpfe des Achill und Ulysses treffen, bei welchen den Restaurator leicht einige Monumente hätten leiten können. Zwar, wie es die Annahme erforderte, weiblich aufgeputzt in den Haaren, hätte dennoch der Ausdruck der Männlichkeit in dem Kopfe Achill's sichtbarer seyn müssen, um so mehr sichtbar, da Achill sich gerade in einer Lage befinden soll, in welcher der männliche Muth sich am deutlichsten verräth. Aber auch der Ausdruck seines Gesichts ist fade und weibisch und die Form desselben weicht gänzlich von der dem Achill im Alterthum beigelegten hohen und edlen Charakterform ab. In der rechten Hand hält die Statue eine Lanze, in der linken den Schild. Das flache Relief des Medusenhauptes auf dem letzten verdient eine rühmliche Erwähnung. Ob der Statue diese Attribute überhaupt gegeben werden konnten, ob sie nicht vormals ganz andere Dinge in den Händen getragen, werde ich im letzten Abschnitte dieser Abhandlung untersuchen. Unstreitig ist der Ausdruck dieser Figur im Zustande ihrer Integrität viel kräftiger und bedeutender gewesen. Die Geist- und Marklosigkeit der neu hinzugefügten Theile hemmt augenscheinlich einen Theil des innigen Lebens, das durch den ganzen übrigen Körper, ja sogar bis in die kleinsten Theile des Gewandes, vom alten Künstler verbreitet ist. Was mufs die Figur vor ihrer Verstümmelung für ein vortreffliches Kunstwerk gewesen seyn!

Der auf den vermeinten Achill (TAFEL II.) folgenden und zur ältesten Tochter gemachten Statue fehlten der Kopf und Hals, die Hälfte des rechten Unterarms, der linke Unterarm mit dem Gewande und Kästchen. Die Füfse sind überarbeitet. Unter dem erhaltenen Theile des rechten Armes ist eine Falte, die nicht mit dem Gewande über dem Arm zusammenpafst. Es finden sich unter dem rechten Arm überarbeitete Stellen. Der halbe Unterarm scheint auch nicht mit dem Uebrigen zu stimmen. Die innere Fläche der Hand sollte vielleicht mehr nach der Brust zu gekehrt

seyn. Der linke Arm ist fast mit dem Elnbogen an die Hüfte gedrückt, ganz so, als hätte er etwas schweres getragen, welches die Unterstützung der Hüfte verlangte.

An der Statue TAFEL III. sind neu der Kopf und Hals mit einem kleinen Theile des über der Brust liegenden Gewandes, der rechte aufgehobene Arm von dem Schultergelenk an, die Hälfte des linken Unterarms mit einem Stück Gewande, welches sie mit der Hand gefaſst hat; die Zehen am linken Fuſse und einige Stücke im Gewande, besonders in der groſsen vorderen Falte. Das Gewand dieser Figur hat einen sehr einfachen, edlen Charakter; die Falten beschreiben immer sehr groſse Linien; daher scheint der Theil des Gewandes, welchen die linke Hand hält, nicht richtig ergänzt. Die Linie des untern alten Theils trifft auf das Handgelenk. Vielleicht hing das Gewand bloſs über den Arm herab. Der äussere Theil der Base ist neu.

An der Figur auf der IV. TAFEL sind folgende Theile neu: Kopf, Hals, linke Schulter, der linke Ober- und der halbe Unter-Arm, die Hälfte des rechten Unterarms der Länge nach, die linke Hand mit dem Armband, ein Theil des hinteren Gewandes, ein Stück des linken Beins mit dem Fuſse, der gröſste Theil des Felsens nach unten zu, der Zipfel des vorne herabhängenden Gewandes.

An der sogenannten jüngsten Tochter auf der V. TAFEL ist die ganze obere Hälfte bis auf die Hüften neu, eben so der linke Fuſs vor dem Gewande und ein Theil der Base. Nichts kann daher willkührlicher seyn, als die in der rechten Hand befindliche Münze. In der Ergänzung des Obergewandes sind wahrscheinlich sehr groſse Fehler begangen worden, indem dieses Stück der Bekleidung, ohne von der linken Hand aufgefaſst gewesen zu seyn, [wie man aus der Lage und dem Zuge der alten Falten sehen kann] auf der linken Schulter befestiget war und vorne und an der hintern Seite in zwei Zipfeln unter dem Arme herabhing.

An dem Ulysses auf der VI. TAFEL sind restaurirt: Kopf, Hals und ein Theil der Brust, der linke Arm mit der Schulter, dem darüber hangenden Theil des Mantels und dem unter den Arm gefaſsten Kästchen, der rechte Vorderarm mit dem Schwerte in der Hand; etwas mehr als die Zehen des rechten Fuſses, die rechte Seite des Mantels, wo er nach hinten hinüber hängt, der äussere Theil der Base. Der rechte Vorderarm scheint nach der Stellung des Oberarms mehr nach aussen gewendet werden zu müssen, da die Seitenfläche des Oberarms ebenfalls nach aussen gewendet ist; auch sitzt gegenwärtig der Elnbogen unrichtig.

Man sieht aus diesen Angaben, dafs die ganze Bestimmung und Erklärung dieser Figur durch die ihr gegebenen Attribute höchst willkührlich ist, da diese blofs eine Erfindung des Ergänzers, und, was das Kästchen anbetrift, ganz in der Mode seines Zeitalters sind. Von dem Kopfe des Ulysses, der ein Portrait des Herrn von Stosch, nach Winkelmann's Meinung, seyn soll, habe ich schon zu Anfang gesprochen.

Aber welche Veranlassung hatte der Restaurator, oder der, welcher die Idee zu diesen Restaurationen angab, den Ulysses zu einem Handelsmann zu machen? *) Von keinem der alten Schriftsteller, welche das Abentheuer Ulyssens in Scyros erzählen, ist dem Helden, so viel ich weifs, diese Rolle bestimmt gegeben worden. Er tritt bei allen in der Person eines Gesandten auf, der nicht den Frauenzimmern am Hofe des Königes Waaren verkauft, sondern ihnen Gastgeschenke macht.

Gewifs hat den Ergänzer ein übelverstandenes, oder seiner Bedeutung nach zu weit ausgedehntes Wort in der kurzen Erwähnung Ovid's von dieser Gesandschaft, in der Rede Ulyssens bei dem Streit über die Waffen Achill's, irre geführt. Der Dichter legt nemlich dem Helden folgende Worte in den Mund:

Plura quidem feci, quam quae comprendere dictis
In promtu mihi sit: rerum tamen ordine ducar.
Praescia venturi genitrix Nereïa leti
Dissimulat cultu natum: deceperat omnes,
In quibus Ajacem, sumtae fallacia vestis.
Arma ego femineis animum motura virilem
Mercibus inserui: neque adhuc projecerat heros
Virgineos habitus, cum parmam hastamque tenenti
Nate Dea, dixi, tibi se peritura reservant
Pergama: quid dubitas ingentem evertere Trojam?
Injecique manum fortemque ad fortia misi.

Metamorph. L. XIII. v. 160 — 170.

Den Worten *mercibus femineis* hat man hier, ohne durch irgend einen andern Umstand in dieser ganzen Stelle, noch von irgend einem andern alten Schriftsteller unterstützt zu werden, einen weiteren Umfang gegeben, als sie gewifs dem Sinne des Dichters nach haben sollten. Wenn man auch gleich nicht, wie Scheller in seinem Wörterbuche gethan hat, dem Worte *merx* die bestimmte Bedeutung von *Ding*, *Sache* im allgemeinen, beizulegen geneigt sein könnte; so ist doch so viel gewifs, dafs dieses Wort im

---

*) Man sehe: *Etat et Description des statues — assemblés — par feu M. le Cardinal de Polignac.* Nro. 300: „*Premiere Statue, Ulysse Roi d'Ithaque deguisé en Marchand*" — eben so Oesterreich a. a. O.

Lateinischen nicht blofs das was verkauft wird, sondern auch das was gekauft ist, bedeutet. Wer das letzte besitzt, oder einem andern bringt, ist ja nicht nothwendig ein Kaufmann, sondern in der Regel der Käufer, für den am Ende das gekaufte Ding eine Waare zu seyn aufhört und in die allgemeine Klasse der Dinge wieder zurücktritt. Dem zufolge will sich auch hier Ulysses nicht für einen Kaufmann angesehen wissen, (wenn ihn daran gelegen gewesen, so würde Ovid gewifs nicht unterlassen haben, ihn sich als einen solchen noch näher charakterisiren zu lassen) sondern für einen blofsen Käufer, der die gekauften Waaren, Putzsachen und andere den Frauen angenehme Gegenstände, ihnen hier zum Geschenk bringt; so dafs also ohne weiteres Bedenken *merces* hier mit *dona* vollkommen gleich bedeutend sind und die kaufmännische Mummerey, als eine blos aus der Luft gegriffene und in den Ovid hineingetragene Grille des Ergänzers erscheint, die durch einen nicht unwichtigen Umstand in der Entdeckungsgeschichte der zehn Statuen eine gewisse Wahrscheinlichkeit erhalten konnte. Die Sache war diese. Aus den zehn Statuen sollte nun einmal eine Familie des Lykomedes gemacht werden. Der Achill war scheinbar da und die übrigen weiblichen Figuren glaubte man leicht zur Gattin und zu Töchtern des Lykomedes umzuschaffen. Aber Ulysses, wufste man, hatte die zweite Hauptrolle bei der Entdeckung gespielt. Woher den nehmen? Eine Heroenfigur hatte sich freilich nicht gefunden, es fand sich aber eine lang bekleidete männliche Figur mit einem Mantel über den Schultern, die unter oder im linken Arm etwas getragen hatte. Unter dieser so bekleideten Figur, woraus man nichts anders zu machen wufste, konnte man sich zur Noth einen Handelsmann denken, worin der leichtfertige Ergänzer den schlauen Ulysses ohne Bedenken verkappte und ihm ein Galanteriekästchen unter den Arm, für die königlichen Jungfrauen, in die rechte Hand aber ein Schwert mit Gehänge, zur Lockspeise für den heldenmüthigen Achilles, gab. So kam man bequem zu einem Ulysses, den man brauchte, und Ovid mufste mit seinen *mercibus femineis* den losen Einfall beschönigen helfen. Doch genug über diese pseudo-antiquarische Maskerade. Ich hoffe weiterhin dem vermeinten Handelsmann mit geringer Mühe die Larve abzuziehen und ihn in seiner wahren Gestalt zu zeigen.

Ergänzt sind an der neben ihm stehenden Königinn (TAF. VII.) Kopf, Hals mit dem daran befindlichen Schleier, der rechte, schlecht aufgehobene und gebogene Arm vom Deltoides an mit dem winzigen und ganz geschmacklosen Zepter, ferner die linke aus dem Mantel herausgestreckte Hand mit dem Geldbeutel und der vordere Theil des linken Fufses mit einem Stück der Base. Die Figur hat vielleicht nicht einmal den Schleier oder Mantel über den Kopf gezogen getragen. Der Gang der Falten von der linken Schulter über den Nacken scheint anzuzeigen, dafs sie ihn mit der rechten

Hand von der linken über die rechte Schulter gezogen habe; doch mögte ich diefs nicht für ganz gewifs ausgeben.

Folgende beträchtliche Ergänzungen hat die auf der VIII. TAFEL befindliche Figur erhalten: den Kopf, Hals und die rechte Brust mit dem rechten Arme, die Hälfte des linken Unterarms, den linken Fufs mit einem kleinen Theil des Gewandes und einem Stück an der Base, den Zipfel des Gewandes unter dem linken Arme und die Zehen des rechten Fufses.

An der auf der IX. TAFEL dargestellten Figur ist nur einzig und allein der kleinere mittlere Theil mit einem Stück von der Brust und dem linken Bein bis an das Knie alt; durchaus neu sind Kopf, Hals und Brust, beide Arme und fast der ganze Untertheil. Die Linie des alten Rückens macht mit dem neuen einen stumpfen Winkel. Die Figur hat sich ursprünglich mit der linken Schulter weit mehr geneigt. Eine Spur über dem Knie des linken Schenkels giebt, in Hinsicht auf die eben gemachte Bemerkung über die ehemals gröfsere Neigung der Schulter, deutlich genug zu erkennen, dafs der Elnbogen des linken Arms oder ein von ihm herabhangender Theil des Gewandes darauf gestützt war. So wie die Figur jetzt erscheint, ist ihre Aktion eine der allwillkührlichsten, räthselhaftesten und gezwungensten und die Spielerei mit der Sohle und der angefafsten Haarlocke, selbst in der Verbindung, worin sie der Restaurator gesetzt hat, unerträglich. Was mogte sich der Mann wohl dabei gedacht haben!

Die Figur auf TAFEL X. hat einen neuen Kopf, Hals und rechten Arm von der Schulter an, erhalten; der Spiegel ist natürlich auch eine Zuthat des Ergänzers; die linke Hand scheint alt zu seyn, aber ein Theil des Gewandes daran ist neu.

Nach dieser genauen Angabe und Würdigung der Ergänzungen bedarf es wohl keines weiteren Zusatzes, um darauf aufmerksam zu machen, welch einen Spielraum die Phantasie des Ergänzers erhalten mufste, wenn er bei seiner mifslichen Arbeit keine anderen Rücksichten, als blofs die auf seine vorgefafste Idee nehmen wollte. Die genauere Untersuchung und Vergleichung der alten Reste wird zeigen, welche Rücksichten er hätte nehmen müssen, wenn er nicht vorsätzlich alle Winke verschmäht hätte, die ihm schon allein die Verschiedenheit des Marmors, aus welchen diese Statuen gebildet, und die Verschiedenheit des Styls, worin sie gearbeitet sind, auch nur bei einer oberflächlichen Betrachtung, geben mufste.

Die Marmorarten, aus denen diese Statuen bestehen, sind wirklich sehr verschieden. Aus parischem Marmor sind die Statuen des Achilles, der

sich verwundernden Figur (TAFEL III.), der auf den Felsen gelehnten (TAF. IV.), der mit der Münze (TAF. V.), der knieenden (TAF. VIII.), der mit dem Spiegel (TAF. IX.); aus carrarischem Marmor der Ulysses (TAF. VI.) die Königinn (TAF. VII.) und die Figur mit dem Kästchen (TAF. II.)

Bedeutender ist indessen der Unterschied des Styls, worin diese Werke gearbeitet worden. Man erkennt in dem Achill, in der sich verwundernden Figur, in der auf dem Felsen ruhenden, in der am Felsen stehenden und in der Hälfte der sogenannten jüngsten Tochter, Werke von vorzüglicher Schönheit, die sich dreist mit den vollendetesten in ihrer Art, vornehmlich in Hinsicht auf die Gewänder, messen dürfen. Von einem geringeren Werthe mögten der Torso der knieenden Figur, so wie die in den Spiegel sehende und die das Kästchen haltende Figur seyn. Den Ulysses und die sogenannte Königinn hat man wegen des gar zu auffallenden Unterschiedes im Styl zwischen diesen Statuen und den vorigen für römische Arbeiten erklärt. Es ist augenscheinlich, daſs sie nicht mit den erstgenannten Werken verglichen werden können. Die Königinn hat indessen mit der ältesten Tochter, in Rücksicht des ganzen Styls und der Behandlung des Marmors, eine so groſse Aehnlichkeit, daſs man sie leicht, ohne einen groben Irrthum zu begehen, für Werke eines und desselben Meiſsels wird halten können.

Ueberdieſs wird einem aufmerksamen Auge der Unterschied nicht entgehen, der sich in dem besondern Styl und der eigenthümlichen Manier offenbahrt, die in dem Faltenwurf und der Bearbeitung der Gewänder, womit diese sämmtlichen Figuren bekleidet sind, herrschen. Ganz anders erscheint die Art des Faltenwurfs in der Statue des Achill's, ganz anders in der auf dem Felsen ruhenden Figur, in der sich verwundernden, in der an den Felsen gelehnten und dann wieder an dem Ulyss, der Königinn und der Schachtelträgerinn. Anders ist der durchsichtige Mantel an der auf dem Felsen ruhenden und an der sich verwundernden bearbeitet, als das Obergewand der die Münze haltenden, der in den Spiegel sehenden, der Mutter, des Ulysses und der ältesten Tochter. Besonders zeichnet sich die Statue der an den Felsen gelehnten (TAF. VIII.) durch gröſsere Faltenmassen in dem Gewande vor den übrigen aus. Der Torso der knieenden gleicht in Absicht auf die Bearbeitung des fein faltenreichen Gewandes, welches so knapp an den Leib anschlieſst, daſs man die ganze Körperform rein darunter entdeckt, ganz dem ältern Style, in welchem z. B. mehrere Figuren aus der Familie der Niobe und einige andere weibliche Figuren aus dem gleichen Zeitalter gearbeitet sind.

Die Mifsgunst der Zeit hat uns keinen wichtigen nackten Theil erhalten, aus dessen Behandlung man die Verschiedenheit des Styls beurtheilen könnte; aber nach dem schon an den Gewändern in Zeichnung und Faltenwurf und mechanischer Behandlung bemerkten Unterschiede zu urtheilen, ist es gar keinem Zweifel mehr unterworfen, dafs diese Statuen zu sehr verschiedenen Zeiten, wenigstens von sehr verschiedenen Künstlern bearbeitet worden sind, deren Absicht schwerlich gewesen seyn kann, aus diesen ganz heterogenen Werken ein grofses harmonirendes Kunstwerk entstehen zu lassen. — Und so glaube ich äussere und innere Gründe genug aufgestellt zu haben, um die Idee, dafs diese Werke je zusammen eine Gruppe dargestellt haben könnten, für immer als völlig unstatthaft mit vollkommenem Rechte zu verwerfen.

Aber, könnte man fragen, wenn auch nicht alle diese Statuen zu einem Ganzen ursprünglich gehörten, könnten denn nicht einzelne dieser Werke Mitglieder der Familie des Lykomedes gewesen seyn? Nicht einzelne Figuren vielleicht ein anderes Werk haben bilden helfen? Diese Fragen werden sich am besten durch den letzten Theil der Untersuchung, nemlich durch eine besondere Prüfung der Bedeutung der alten Reste, ganz unabhängig von den neueren Ergänzungen, beantworten lassen.

Wenn aber die Erklärung alter Kunstdenkmäler nicht selten schon an und vor sich schwierig ist, so mufs sie es alsdann um so mehr seyn, wenn die Denkmäler selbst sich in einem Zustande befinden, worin sie des gröfsten Theils der Merkmale beraubt sind, die den Erklärer hauptsächlich bei seinen Nachforschungen über ihre ursprüngliche Bedeutung leiten können. Bei diesen zehn Statuen, fast in wenig mehr, als nur allein in blofsen Tronken bestehend, bleibt dem Erklärer derselben kein anderes bedeutenderes Kennzeichen übrig, als die Bekleidung, und diese ist es mit wenig andern Spuren, welche uns nur allein einige Auskunft über ihren Charakter und ihre Bedeutung geben kann, welche uns aber auch zugleich vorsichtig machen wird, die Sphäre dieses Beweisgrundes nicht über ihre natürlichen Gränzen auszudehnen, mehr daraus zu folgern, als sich mit Sicherheit daraus folgern läfst.

Was demnach zuerst den sogenannten Achilles (TAF. I.) betrift, so ist aus dem ganzen Bau des jugendlichen Körpers und dem durch ein weibliches Untergewand hervortretenden Kennzeichen des männlichen Geschlechts und aus der ganzen Stellung ersichtlich, dafs dadurch ein in weibliche Kleidung verhüllter junger Mann hat sollen bezeichnet werden. Da sich voraussetzen läfst, dafs die Ursache dieser Verkleidung, entweder ein für die Charakte-

ristik der darzustellenden Person überhaupt nothwendig zu befolgender, bestimmter Typus, oder eine vorzüglich bekannte Begebenheit in dem Leben einer berühmten Person aus der Fabel- oder historischen Welt des griechischen oder römischen Alterthums gewesen sein müsse, und in Hinsicht auf diesen zweiten Punkt, vier Verkleidungen der Art vornehmlich bekannt und ausgezeichnet sind, die des Achilles am Hofe des Lykomedes, die des atheniensischen Jünglings Hymen am Feste der Ceres zu Eleusis, des Herkules bey der lydischen Omphale und endlich in der römischen Geschichte die des Clodius am Feste der Bona Dea: so könnte man wohl mit ziemlicher Gewifsheit auf einen von diesen vier Fällen die Vorstellung in jener Statue beziehen. Aber auf keinen würde diese Vorstellung mehr als auf den Achilles passen. Kostüm, Körperform, Stellung und Ausdruck entsprechen nicht nur so ziemlich der Vorstellung des Achilles in jener merkwürdigen Scene auf Scyros; sondern diese Stellung, welche der Künstler der Figur gab, hat auch nicht wenig Aehnlichkeit mit den unbezweifelt den Achill auf den erhobenen Werken vorstellenden verkleideten, männlichen Figuren; so dafs man bei vernachläfsigter Rücksicht auf einen sehr wichtigen Umstand in der Entdeckungsgeschichte dieser Statuen, sehr leicht verleitet werden kann, die Statue für einen Achilles zu erklären. Dennoch aber ist nichts gewisser, als dafs sie nie diesen Helden vorgestellt hat; sondern, was noch wunderbarer scheinen wird, vielmehr mit der Statue des vermeinten Ulysses (TAF. VI.) von gleicher Bedeutung gewesen ist. Ich gehe daher sogleich zur Prüfung des dieser Figur beygelegten Namens Ulysses über.

An dem alten Reste ist kein Merkmal vorhanden, welches zu glauben berechtigen könnte, dafs diese Statue die Vorstellung eines Ulysses sey. Ulysses erscheint auf andern alten Kuustwerken und bei Dichtern nie mit einer so langen, bis auf die Füfse herabgehenden, sich in lange Aermel bis an die Hand ausdehnenden Tunika und darüber geworfenem längeren oder kürzeren Mantel. Um ihn in einer solchen Tracht zu erkennen, müfsten durchaus die ihm eigenthümliche Charakterbildung des Kopfs, oder ein ihm gewöhnliches Attribut, oder andere Nebenumstände hinzukommen, welche die Sache ausser Zweifel setzten. Von dem allem aber ist keine Spur vorhanden. Der Einwurf, den man hier von der ihm beigelegten Rolle des Kaufmanns hernehmen könnte, ist oben schon bei Anzeige der Restaurationen widerlegt worden.

Nein, dieser sogenannte Ulysses und der vermeinte Achilles sind nichts anders, als nur etwas in Stellung und Bekleidung von einander abweichende Vorstellungen einer und derselben mythischen Person, nemlich eines Apollo Musagetes, oder Citharödus. Als solcher wird Apollo von

den alten Dichtern *) in einem langen, bis auf die Füſse herabgehenden Gewande, Palla genannt **), die Lyra spielend ***), mit Lorber gekröntem Haupte †), von dem die schönen Haarlocken frey herabwallen ††), geschildert. Die Lyra hängt an der linken Seite des Körpers an einem Bande oder Riemen, der über die Schulter geht und wird von der linken Hand und dem Arme getragen; mit der rechten Hand hat der Gott das Plectrum gefaſst, womit er die Saiten rührt. †††) Diese Tracht war auch die Tracht der Citharöden, wie sie uns Apulejus sehr deutlich an der Statue des Bathyllus beschreibt ††††); sey es, daſs diese sich die Kleidung ihres Herrn und Meisters angeeignet hatten, oder, daſs man vielmehr von jenen das Muster zum Kostüm des Musenanführers Apollo genommen hatte, wie die Worte Ovids:

Artificis status ipse fuit. —

Metamorph. L. XI. v. 169.

von der Tracht des Apollo, fast schlieſsen lassen.

---

*) *Callimachus Hymn. in Apoll. v. 33. coll. Spanhemii Observatt. in Callim. p. 63. — Ovidii Metamorph. L. XI, v. 166. seq. — Amor. I. Eleg. 8. Propertius 31, Eleg. Libr. II. Tibullus L. III. Eleg. 4.*

**) *Pythius in longa carmina veste sonat. Propert.*
Ipse Deus Vatum palla spectabilis aurea — Ovid.
Verrit humum Tyrio saturata murice palla. Ovid.
Ima videbatur talis illudere palla,
Namque hæc in nitido corpore vestis erat. Tibull.

Verglichen mit Visconti *Mus. Pio-Clement. Tom. I. p. 31. not. c.* über die Palla der Römer, die mit einer Art des griechischen Peplum (vid. Servius *ad Aeneid. I. v.* 484.) gleichbedeutend ist, und als solche in einer Art langer Tunika (*tunica talaris*) bestand.

***) *Traxit inauratæ consona fila lyræ. Ovid.*
Distinctamque lyram gemmis et dentibus Indis
Sustinet a læva, tenuit manus altera plectrum. Ovid.

†) *Hic Juvenis casta redimitus tempora Lauro. — Tibull.*
Ille caput flavum lauro Parnasside vinctus. Ovid.

††) *Alterius crines humero jactentur utroque,*
Talis es assumta, Phoebe, canora lyra. Ovid. d. A. III. 141.
Intonsi crines longa cervice fluebant. Tibull.

†††) *Artis opus raræ, fulgens testudine et auro*
Pendebat læva garrula parte Lyra;
Hanc primum veniens plectro modulatus eburno
Felices cantus ore sonante dedit. — Tibull.

In wenig Worten schildert *Callimachus* das ganze Kostüm des Apollo Citharödus:
Χρύσεα τῷ Ἀπόλλωνι, τό, τ' Ἐνδυτὸν ἥτ' Ἐπιπορπὶς
Ἥτε Λύρη — *collat. Spanhem. ad. h. l.*

††††) *Apulejus Florid. I. p. 971.: „Cervix succi plena, malæ, uberes, genæ teretes ac modico mento facies, eique prorsus Citharödicus status; Deam conspiciens, canenti similis, tunicam picturis variegatam deorsus ad pedes dejectus ipsos, Græcanico cingulo, chlamyda velat utrumque brachium ad usque articulos palmarum. Cætera decoris histrici dependent. Cithara balteo cælato apta strictim sustinetur. Conf. Auctor ad Heren-*

Ganz diesem nach den Dichtern beschriebenen Kostüm gemäſs stellen bekanntlich den Apollo Musagetes auch mehrere Kunstwerke des Alterthums vor. So die berühmte Statue, die ehemals im Pio-Clementinischen Museum zu Rom war *), jetzt in der Antikengalerie des Louvre zu Paris; eine andere Statue desselben Gottes gleichfalls im Mus. Pio-Clementino **), die man fälschlich wegen des jungfräulichen Ansehens des Gottes ***) für die Muse Erato erklärte; eben so in einer andern weniger bekannten Statue in dem Pallaste Barberini zu Rom; endlich in einer der in Pio-Clementino sehr ähnlichen Statue mit den neun Musen in Stockholm, welche der römische Kupferstecher Volpato dem Könige von Schweden überlieſs. ****) Eben so erscheint Apollo auch in Gesellschaft der Musen auf erhobenen Arbeiten z. B. auf dem berühmten Basrelief, jetzt in England befindlich, ehemals im Pallaste Colonna zu Rom, die Vergötterung Homer's. †) Eben dieſelbe Tracht zeichnete ihn auch noch in manchen andern berühmten Kunstwerken des Alterthums aus, die uns bis auf die Nachrichten in den alten Schriftstellern und bis auf einige Kopien davon auf römischen Münzen, verloren gegangen sind; nemlich in der berühmten Statue des Scopas, die Augustus nach dem Siege bei Actium in dem auf dem Palatium dem Apollo erbaueten Tempel aufstellen lieſs, ††) und deren Gestalt wahrscheinlich noch auf einer Münze des Augustus mit der Beischrift *Act (iaco Apollini)* †††), ferner auf ähnlichen Münzen Antonin's des frommen ††††) und des Commodus erhalten hat †††††). Auch auf Münzen des

---

nium: Uti Citharödus cum procedit optime vestitus, palla inaurata indutus cum clamyde purpurea coloribus variis intexta.

*) *Museum Pio-Clem. Tom. I. Tavol. XVI.*

**) *Ebendaselbst Tavol. XXIII.*

***) Den Charakter der Jungfräulichkeit hat *Tibull* auf eine mehr mahlerische Weise durch folgende Worte in der schon oben citirten Stelle ausgedrückt:

Ut juveni primum Virgo deducta marito
Inficitur teneras ore rubente genas;
Ut cum contexunt amaranthis alba puellæ
Lilia, et autumno candida mala rubent —

****) Abgebildet und beschrieben in folgenden Werken: *Ex Museo Regis Sveciæ antiquarum e Marmore statuarum Apollinis Musagetæ, Minervæ paciferæ ac novem Musarum series integra post Vaticanam unica cum aliis selectis priscæ artis monimentis — adcurante C(arl.) F(ried.) de F(redenheim, ehedem Menander); Holmiæ,* 1794. 4to. ferner in *Guattani Monumenti antichi inediti — per l'Anno* 1784. *Rom.* 4to.

†) Siehe *Tav. B. T. I. Mus. Pio-Clem.* und bey *Schott Explic. nouvell. de l'Apotheose d'Homere etc. Amst.* 1714. 4. und anderwärts.

††) *Plin. H. N. XXXVI. c.* 5. §. 7.

†††) In dem königl. Preuss. Cabinet bey *Schott a. a. O. p.* 52. *nro.* 1. *u. Beger Thes. Brand.*

††††) Im königl. Preuss. Cabinet bey *Schott a. a. O. p.* 52. *nro.* 3. *auch Mus. Pio-Clem. Tav. A. Nro.* 11.

†††††) Im königl. preuss. Cab. *bey Schott. p.* 53.

Nero ist dieser Kaiser der Statue des Apollo Musagetes, ehemals im Mus. Pio - Clementino, ähnlich, mit Lorber bekränztem Kopfe abgebildet *); endlich stellte ihn eben so dar die berühmte Statue des Timarchides, die nach Plinius **) in dem Portikus der Octavia zu Rom mit den neun Musen des Philiskus und einem andern unbekleideten Apollo aufgestellt war.

Und dieses Kostüm ist auch in unsern beyden Statuen ganz unverkennbar. In dem sogenannten Achill erscheint Apollo in derselben Stellung, oder vielmehr in demselben Akt des Fortschreitens als Anführer seines Musenchors, mit derselben Haltung des Körpers, wie auf den angeführten Münzen des Augustus, des Antonin und Commodus; er trägt eben so, wie auf diesen Münzen, die Palla zierlich hoch aufgegürtet; eben so, wie auf diesen Abbildungen, spielt das leichte, flatternde Gewand durch das Fortschreiten in Bewegung gesetzt, so genau in denselben Wellenlinien, wie auf jenen Münzen, um seine Knöchel, dafs man sagen mögte, Tibull habe das Vorbild zu seiner Schilderung dieses Umstandes in den Worten:

Ima videbatur talis illudere palla

in unserer Statue gefunden, wenigstens in einer der unsrigen ähnlichen oder wohl gar gleichen. Wie auf jener Münze des Antonin ist die Palla nur mit halben Aermeln versehen, die, wie sie sich an den Musenstatuen gewöhnlich finden, mit kleinen Knöpfen über dem Oberarm zusammen geknöpft sind. Zwar ist der gröfste Theil der Arme an unserer Statue neu; aber der alte Rest an den Schultern zeigt den Anfang dieser Verknüpfung ganz unversehrt und deutlich.

In dem linken Arm, worin jetzt der neue Schild befestiget ist, trug die Statue vormals die Leyer und der über die Brust weggehende und wahrscheinlich vom Restaurator abgeänderte, jetzt freilich völlig müfsige und zwecklose, Streifen Gewand machte ehedem das Band aus, an welchem die Lyra an der linken Seite befestigt war. Die weit sich vom Körper abblähende Chlamys ist, wie an den übrigen noch vorhandenen Statuen, auf der rechten Achsel mit dem Knopfe, der Fibula, befestiget; auch auf der linken Schulter war sie es vor ihrer Beschädigung gewifs. In der rechten Hand, welche jetzt die Lanze gefafst hat, und die vormals mit dem Arme mehr herabhing, hielt der mit den Harmonien seiner Leyer erfullte Gott das Plectrum, wie die Münzen sehr deutlich zeigen. Der Kopf war vielleicht auf die rechte Seite hingewendet und das Haar daran aufgebunden, da auf den Schultern keine Spuren von Haarlocken, die ehemals darauf gelegen

---

*) *Schott a. a. O. p.* 52. *nr.* 2. nach einer Münze im Preuss. Cab.; *Mus. P. Cl. Tav. A. Tom. I. nro.* 9. *Morelli Tesaus. numis. Tab. XI. ad Tom. II. Nro.* 19. *seq. collat. Svetonio in Nerone.* 22. 25.

**) *Hist. Natur. XXXVI.* 4. 10.

hätten, zu sehen sind. Die schlanken, der allgemeinen Charaktergestalt des Apollo so sehr entsprechenden Formen des Körpers sind schön und wahr durch das sich überall anschmiegende Gewand ausgedrückt. Der Faltenwurf des Gewandes ist mit grofser Ueberlegung und in den Hauptmassen ungezwungen, leicht und natürlich durch die Bewegung des Körpers herbeigeführt. Der nach hinten aufgeblähte, flatternde Mantel ist mit grofser Kühnheit gezeichnet und als eine meisterhafte Auflösung einer für die Bildhauerkunst sehr schweren Aufgabe zu betrachten. In dieser Hinsicht gehört das Werk zu den äufserst merkwürdigen und seltenen; ja ist vielleicht einzig in seiner Art. Hinten ist die Figur nicht ganz ausgearbeitet, ein Beweis, dafs sie ursprünglich an der Wand oder in einer Nische gestanden habe. — Wie? Wenn diefs Werk, bei seiner Uebereinstimmung mit dem auf den Münzen befindlichen Apollo Actiaco oder Palatino, eine Kopie von der berühmten Statue des Scopas wäre? —

In einer etwas andern Gestalt erscheint Apollo in der Statue des vermeinten Ulysses. Nicht im Fortschreiten ist er begriffen; er steht ruhig da. Deshalb hängt die längere Palla, ohne höher aufgegürtet zu seyn, in viel einfacheren, mehrentheils geradlinigten Falten bis auf seine Füfse herab; sie ist überdiefs mit langen, bis an die Hand reichenden Aermeln versehen. Auf den Schultern ist, vermittelst zweier Knöpfe, eine kürzere Chamys befestigt, welche den linken Arm fast ganz bedeckte, in welchem, statt des winzigen, seiner ganz unwürdigen Schmuckkästchens, der Gott vormals die Leyer trug und in der rechten, statt des Schwerdts, das Plectrum hielt. Man denke sich zu diesem Körper den jugendlichen, schönen, vielleicht mit Lorber geschmückten Kopf und man wird ungezweifelt eine richtige Vorstellung von der ehemaligen Beschaffenheit dieses Werks haben. Diese Statue kommt sehr überein mit der Statue des Apollo Musagetes im Pallaste Barberini in Rom.

Endlich, der wichtige Umstand, welcher, ausser der Uebereinstimmung in der Hauptsache mit den Vorstellungen des Apollo Musagetes in den übrigen noch auf uns gekommenen und ungezweifelt dafür anerkannten Denkmälern des Alterthums in Statuen, erhobenen Arbeiten und Münzen, dieser Erklärung ihre völlige Gewifsheit giebt, ist das Ereignifs in der Entdeckungsgeschichte dieser Statuen, dafs sie beide in Gesellschaft mehrerer Musen gefunden worden sind. Aber freilich mufsten es sich diese so gut, wie ihr göttlicher Anführer gefallen lassen, durch die Hand des Restaurators sich ihrer Göttlichkeit beraubt zu sehen und zu blofsen menschlichen Wesen herabgesetzt zu werden. Die Töchter Jupiter's und Mnemosynens wurden in Töchter des Lykomedes verwandelt. Diese ehemaligen Musen sind keine anderen, als die auf TAF. II, III, IV, V, und VIII abgebildeten

weiblichen Figuren. Wahrscheinlich ist der neun Schwestern-Chor ganz vollständig gewesen; nur die gänzliche Zertrümmerung der drei fehlenden erlaubte nicht ihre Wiederherstellung, oder vielmehr ihre Umwandlung in Töchter des Lykomedes; wir würden sie sonst gewifs auch unter dieser vermeinten Familie erblicken.

Fast in allen Klassen der alten Kunstdenkmäler sind uns Abbildungen der Musen erhalten worden, welche sehr natürlich von den alten Künstlern oft vorgestellt werden mufsten, da ihre Bilder zu einer Zierde der Museen dienten und den Göttinnen selbst eigene Tempel in Griechenland und Italien geweiht waren. In Statuen *), erhobenen Arbeiten **), Gemählden ***), auf Münzen †), geschnittenen Steinen ††), und in Mosaiken †††) finden wir sie theils einzeln, theils gesellschaftlich mit Apollo, Minerva, oder auch wohl mit Herkules und dem Genius des Schlafs ††††) abgebildet. Um indessen den Namen und Charakter jeder einzelnen Muse in den verschiedenen Kunstwerken mit Sicherheit und ohne Verwirrung genau bestim-

---

*) Man sehe die Abbildungen der wichtigsten Musengesellschaften, z. B. der vormals im Vatikan, jetzt zu Paris befindlichen, *Mus. Pio-Clement. Tom. I. Tav. XVII — XXVII;* auch bei *Landon Annales du Musée et de l'ecole moderne des Beaux-Arts. Paris,* 1800. 8. *Tom. I. Tab.* 28, 30, 62, 66: Ferner der zu Stockholm in den, Seite 49, in der Note, angeführten Werken von *Fredenheim* und *Guattani;* zu St. Ildefons, vormals der Königinn Christina von Schweden gehörig, doch ist an dieser der gröfste Theil der Attribute neu. *Montfaucon Antiq. expliq. Tom. I. Pl.* 57 *und* 58; wie auch zu Wörlitz bey Dessau, und fast in allen gröfseren und kleineren Antikengallerien und Museen einzelne mehr oder weniger gut konservirte Musenstatuen.

**) In dem berühmten Relief *die Vergötterung Homer's*, jetzt in England, vormals im Pallast Colonna in Rom, abgebildet unter andern im *Mus. Pio-Clem. Tom. I. Tav. B. und bey Schott: Nouvelle Explication de l'Apotheose d'Homer, Amsterd.* 1714. und anderwärts: Ferner auf dem Sarkophag im Kapitol, *Museum Capitolin. Tom. IV. Tab.* 26. bey *Visconti Mus. Pio-Clem. Tom. I. Tav. B., Montfaucon Antiq. Tom. I. Pl.* 59. *etc.*; auf dem Monumente in der Villa Matthæi bey *Montfauc. Tom. I. Pl.* 56. und *Spon Miscell. Erudit. Antiquit. pag.* 44; endlich mit Apoll, und Apoll und Diana auf zwei Reliefs in der Galler. Giustiniani, bey *Montfauc. Tom. I. Pl.* 60, 44.

***) Unter den Herkulanischen Gemälden die neun Musen mit Apollo *vid. Pitture d'Herculano. Tom. II. Tav. I. — IX.*

†) Die Münzen der Pomponischen Familie mit der Umschrift: *Pomponius Musa* bey *Morelli Famil. Roman., Montfaucon Tom. I. Pl.* 59. *Beger Thesaus. Brandenburg. Contin.* Pag. 576. vergl. mit *Eckhel Doctrina. Num. Veter.* Vol. V. Pag. 583 folg. und *Rasche Lexicon rei numariæ, sub Vocc: Musa und Pomponius.*

††) Die Musen auf den Steinen des *Allion* und *Onesas* bey *Stosch Gemmæ antiquæ cœlatæ etc.; Tab. VII. XLV.* ferner im Stoschischen Kabinet bey *Winkelmann, Description des Pierres gravées du feu Bar. de Stosch.* pag. 207. Nro. 1246 — 1287.

†††) *Description d'un pavée en Mosaique decouvert dans l'ancien ville d'Italica — etc. par Alexandre Laborde. Paris* 1802. *fol. max.*

††††) In Gesellschaft dieses Genius wurde der Musenchor, der ehemals im Vatican war, gefunden. S. *Visconti Mus. Pio-Clem. Tom. I. Tav. XI.*

men zu können, ist es durchaus nöthig, zuvor aus der allgemeinen Untersuchung über die Musendenkmäler gewisse bestimmte Merkmale als Resultatefest zu stellen, die zur Wiedererkennung der einzelnen Musen in gut erhaltenen Monumenten nur allein behülflich seyn können; und diese Resultate sind es, die wir auch der folgenden Untersuchung über die einzelnen Musen in unserer Statuengesellschaft voranschicken wollen, um so mehr voranschicken müssen, da der Mangel der wesentlichsten Attribute an unsern Monumenten uns eine gröfsere Behutsamkeit bei ihrer Deutung zur Pflicht macht.

So wie bei Dichtern, noch mehr aber und beständiger bei den bildenden Künstlern des Alterthums, der Charakter und die Gestalt jeder mythischen Person, in dem Zeitalter der vollendeten Kultur, bestimmt und, in der Hauptsache, auf einen gewissen, überall wiedererscheinenden Typus zurückgeführt und dadurch festgestellt war: so war auch der Charakter und die Gestalt der Musen in der Hauptsache nichts weniger als schwankend und unbestimmt; sondern, so wohl im Allgemeinen in den Vorstellungen derselben, vorzüglich durch die bildende Kunst, vollendet, als auch in den einzelnen Musen durch charakteristische und beständige Merkmale und Attribute genau bezeichnet, genauer und bestimmter wenigstens, als es in diesem Stücke von den Dichtern geschehen ist. Denn, wenn gleich die Dichter und die ihnen folgenden Mythographen, Historiographen und die sie erläuternden Scholitasten über Entstehung, Ursprung und den Wirkungskreis der Musen überhaupt einverstanden sind; so ist nicht zu läugnen, dafs sie doch in Bestimmung des eigenthümlichen Wirkungskreises einer jeden einzelnen oft sehr von einander abweichen, und dafs der eine einer Muse beilegt, was der andere wieder auf eine andere überträgt. Es würde für unsern Zweck zu weitläuftig seyn, diefs durch mehrere Beispiele aus den alten Schriftstellern zu beweisen. Einem aufmerksamen Leser der Alten werden sich diese Bemerkungen von selbst aufdringen und Visconti zum Clementinischen Museum *), so wie auch der gelehrte Verfasser der Erläuterungen der Musen unter den Herkulanischen Gemälden **) haben darüber Beispiele gesammelt und selbst schon Montfaucon hat darauf aufmerksam gemacht ***). Wer sich daher ohne Unterschied der alten Dichter zur Bestimmung und Bezeichnung der einzelnen Musen bedienen wollte, der würde sich dadurch nicht wenig in Deutung derselben auf den alten Kunstwerken, zumal derer, welche den ganzen Musenchor gesellschaftlich enthalten, in Verwirrung gesetzt sehen. Zum Glück aber sind uns

---

*) *Tom. I.* zu *Tav. XVII.* und folgd.

**) *Pitture d'Erculano. Tom. II. Tav. II.* folgd.

***) *Tom. I. Antiq. expliq.*

mehrere vollständige Monumente übrig geblieben, welche alle und jede der Musen mit ihren unterscheidenden Attributen enthalten, durch die es uns möglich wird, sie selbst gegenseitig, ein Monument durch das andere, zu erklären. Noch mehr, die Herkulanischen Musen-Gemälde, so wie auch das Mosaik von Italika bei Laborde, sind von den alten Künstlern mit den Namen der einzelnen Musen bezeichnet. Vermittelst dieser Gemälde, dem ganz vollständigen Relief mit der Vorstellung der neun Musen auf dem Kapitol, verglichen mit manchen einzelnen durchaus gut erhaltenen Musenstatuen, ist man im Stande, sich in Bestimmung und Angabe der einzelnen Musen vollkommen zu rathen, und damit theils die Abweichungen, theils die genauere Angabe der charakteristischen Merkmale zu verbinden, welche sich in manchen einzelnen Stücken auf anderen Kunstdenkmälern und selbst an gröſseren Statuen finden; theils endlich das für die Kunstvorstellung der Musen zu berichtigen, was durch mehrere ältere Dichter in diesem Punkte verwirrt worden ist. Besonders aber stimmt mit jenen Vorstellungen auf den genannten Kunstwerken der spätere lateinische Dichter Ausonius am meisten überein, der seine Musencharakteristik *) von den Kunstwerken selbst abgezogen zu haben scheint, und man wird wohl thun, wenn man ihn in der Hauptsache zur poetischen Grundlage der antiquarischen Untersuchungen über die Musendenkmäler macht und darnach besonders die mehrentheils in den Attributen beschädigten und verstümmelten Musenstatuen zu erklären, und wo es seyn muſs, zu restauriren sucht. Wenn diese Statuen nicht ganz, oder doch in den wichtigsten äussern Theilen nicht erhalten sind, so schicken sie sich schon aus dem Grunde nicht zu Belegen und Beweisen für dieses oder jenes Attribut, weil diese Merkmale unächt und von späterer Hand oft sehr willkührlich hinzugesetzt sind; wie dies zum Beispiel der Fall mit dem gröſsten Theil der zu St. Ildephons befindlichen Musen ist, da hingegen als klassisch die fast durchaus in den äussern Theilen ganz erhaltenen Musen aus dem Pio-Clementino, jetzt zu Paris, anzusehen sind.

---

*) *Idyll. XX.*
Clio gesta canens transactis tempora reddit.
Melpomene tragico proclamat moesta boatu.
Comica lascivo gaudet sermone Thalia.
Dulciloquos calamos Euterpe flatibus urget.
Terpsichore affectus citharis movet, imperat, auget.
Plectra gerens Erato, saltat pede, carmine, vultu.
Carmina Calliope libris heroica mandat.
Urania coeli motus scrutatur et astra.
Signat cuncta manu, loquitur Polyhymnia gestu.
Mentis Apollineæ vis has movet undique Musas;
In medio residens complectitur omnia Phoebus.

Aber aus dem gröſsten Theil der Denkmäler, welche uns mit unbestrittener Gewiſsheit und ziemlicher Vollständigkeit Musenvorstellungen aus dem Alterthum liefern, ergiebt sich nun, daſs die alten Künstler die Musen in einem doppelten, einem älteren und neueren Style, im Allgemeinen aber als schöne, mehrentheils ernsthafte Jungfrauen, züchtig mit einem langen, unter der Brust gegürteten Unterkleide und darüber (im älteren Style mannigfaltiger und charakteristischer, als im neueren) geworfenen Mantel angethan, an den Füſsen mit zierlichen Sohlen, dem Soccus oder Cothurnus, versehen, oder ganz beschuhet, mit den Alutis, einige mit bekränzten Haaren, vorstellten; eine jede einzelne aber wiederum in ihrem besondern Charakter von der andern durch die eigenthümliche Haltung und Stellung des Körpers, durch einige kleine Abweichungen in der Bekleidung, durch einen bestimmten Ausdruck des Gesichts und endlich durch die in Händen befindlichen Attribute hinlänglich und unverkennbar unterschieden.

So bezeichnen, um nur von den letztern zu reden, die geöffnete Wachstafel und der Griffel die Muse Kalliope, welche die Muse der epischen Dichtkunst ist und die Thaten der Götter und Helden aufzeichnet; die halbgeöffnete Buchrolle die forschende Muse der Geschichte Klio; eine oder zwei Flöten Euterpen, die Muse der lyrischen Dichtkunst; das mit Epheu bekränzte Haupt, der Hirtenstab, die komische Silensmaske, das Tamburin, ein musikalisches Instrument der alten Landleute, die Muse des Hirtengedichts, des Landlebens und des Lustspiels Thalia; das mit Trauben bekränzte, mit langgelockten Haaren zum Theil verhüllte Haupt, die heroische Maske des Herkules mit dem sich triangelförmig erhebenden Haarputz über der Stirne, die Keule des Helden, oder das Schwert, der Kothurn, der breite Gürtel und die kühne, heroische Stellung, die Muse der Tragödie Melpomene; die gehörnte siebensaitige Leyer, mit deren rauschendem Saitenspiel man den Tanz zu begleiten pflegte, die Muse der Tanzkunst Terpsichore, die auch zuweilen im Akt des Tanzens erscheint *); die Cithara oder das Psalterium, eine gröſsere Art Saiteninstrument, der schmelzende Ausdruck des Gesichts, der den leisen Gesang des wenig geöffneten Mundes begleitet, die Muse der erotischen Gesänge Erato; der den Körper, mehr wie bei den übrigen Musen, absichtlich verhüllende und umgezogene Mantel und die nachdenkende sinnige Stellung, die Muse des Gedächtnisses und der Pantomime Polyhymina, welche in dieser Kleidung sich bloſs durch den jungfräulichen Ausdruck und das unverhüllte Haupt von ihrer Mutter Mnemosyne unterscheidet. Der Kopf der Muse

*) So z. B. auf der *Vergötterung Homer's*, wo die Leyer neben ihr steht; und in der schwedischen Sammlung zu Stockholm, wo sie von *Guattani* (i. a. W. p. XCV.) mit der *Erato* verwechselt ist.

ist nicht selten mit einem Kranze von Konvolvulus geschmückt, einer Blüte, die schnell verwelkt und sich wieder in einer andern Knospe erneut, um dadurch die Schnelligkeit des Gedankenwechsels anzudeuten. Endlich bezeichnet die in der einen Hand befindliche Kugel und der Stab, dessen man sich zur Demonstration mathematischer Figuren zu bedienen pflegte, die Muse der Sternkunde und der strengern Wissenschaften Urania. Oft liegt auch der Globus zu ihren Füfsen, oder ruht neben ihr auf einem Cippus und in betrachtender Stellung mit darauf hindeutendem Stabe hat sie ihren Blick auf ihn geheftet. Nicht selten erscheinen die Musen sitzend auf Felsstücken, oder sich daran lehnend, um dadurch ihren Aufenthalt auf dem Helikon, Pindus oder Parnassus anzuzeigen; zuweilen auch, ohne diese nähere Bestimmung der Scene, blofs stehend.

Und jener allgemeine Musencharakter ist es wenigstens, der unverkennbar, gleich beim ersten Anblick, in der Bekleidung und Stellung des gröfsten Theils derjenigen alten Reste weiblicher Figuren wahrgenommen wird, die man zu Töchtern des Lykomedes gemacht hat. Alle stehen da in langen, züchtig gegürteten Unterkleidern, mit darüber geworfenen längern oder kürzern Mänteln, in ernsten Stellungen, an den Füfsen mit Sohlen, den Soccis, versehen, zwei sogar mit dem sprechenden Merkmale ihres Aufenthalts, den Felsstücken, bezeichnet, an und auf welche sie sich lehnen. Es kommt jetzt nur noch darauf an, anzudeuten, welche besondere Muse jede einzelne Figur ehedem vorgestellt haben könne, bei welchem Geschäft wir uns vorzüglich auf die als Kanon bei der Erklärung der Musendenkmäler angenommenen Monumente beziehen werden, aber gleich zum Voraus gestehen, dafs wir uns bei einigen nur auf blofse Muthmafsungen einschränken können; indem der Mangel wesentlicher Theile und alter, entscheidender Merkmale sie zu bestimmten Angaben zu erheben nicht erlaubt.

In der auf TAF. II. dargestellten Figur, in der Familie des Lykomedes die älteste Tochter, glaube ich demnach nicht ohne Grund eine Kalliope zu erblicken. Von den beiden diese Muse auszeichnenden Attributen, der Schreibtafel und dem Griffel, ist zwar in unserm Monument keine Spur mehr anzutreffen; aber die Haltung der alten Arme bei der ganzen Stellung des Körpers ist hinlänglich, uns davon zu überzeugen. Der linke an den Leib angeschlossene Arm läfst mit Sicherheit vermuthen, dafs die Figur einen Körper in der linken Hand trug und der rechte sanft aufgehobene, nur an den Leib geneigte Arm giebt zu erkennen, dafs die rechte Hand einen leichteren Körper gefafst hatte, mit dem sie den schwereren in der linken Hand berührte, oder doch wenigstens auf ihn hin deutete. Dem zufolge hielt die Statue in der linken Hand die Schreibtafel, in der rechten den Griffel, womit sie darin etwas aufzeichnete. Die Wahrheit dieser Be-

hauptung wird selbst schon durch die gemachte Restauration bestätigt, nur daſs sich der Ergänzer so arg in den Attributen vergriff und überdieſs die gegenwärtige Wendung des rechten Arms und der Hand ganz falsch und mit der Stellung des ächten Theils der Statue nicht vereinbar ist. Auch das fühlte der Restaurator, daſs die Statue ihre Blicke betrachtend auf den in der linken Hand befindlichen Gegenstand gerichtet haben müſste. Und gerade in dieser Stellung erscheint Kalliope stehend zum öftern in den alten Monumenten. —

Bei der Angabe der Restaurationen, welche die auf TAF. III. befindliche Figur erlitten hat, ist schon bemerkt worden, daſs der Zug der Falten des Gewandes am linken Arm vermuthen läſst, es habe der Zipfel des Gewandes eher über den linken Arm gehangen, als daſs er von der linken Hand gefaſst worden sey. Wenn diese Bemerkung ihre Richtigkeit hat, woran sich kaum bei genauer Ansicht der Sache zweifeln läſst, so muſs die Figur ehedem in der linken Hand Etwas getragen haben, zumal da sich der Elnbogen des Arms fest an den Körper anschlieſst; denn müſsig ist dies Anlehnen des Arms gewiſs nicht gewesen. Nun läſst die einfache, wahrhaft erhabene Stellung dieser Figur und der auszeichnende Wurf ihres Mantels, der sich von der rechten Seite über die Brust nach der linken Schulter hinaufzieht, sehr leicht an die auch dadurch charakterisirte Muse Urania denken. Also hätte die Statue ehemals in der linken Hand den Globus getragen und ihre Blicke himmelwärts sendend hätte sie den rechten Arm in die Höhe gehoben. Der Kenner wird in vielen der angegebenen Merkmale die Uebereinstimmung dieser Statue z. B. mit der im Museum Pio - Clementinum [*Tav.* 8.] dargestellten Urania wahrnehmen; an welcher zwar die Attribute, Globus und Stäbchen, neu sind, aber sehr genau nach einer andern, dieser in Stellung und Bekleidung durchaus ähnlichen, ganz erhaltenen und mit der alten Inschrift am Sockel: URANIA, bezeichneten Statue auf der Treppe des Pallastes der Konservatoren auf dem Kapitol, die mit der oben genannten nach einem und demselben Urbilde gearbeitet zu seyn scheint, ergänzt worden. —

Ganz unverkennbar ist in der auf TAF. IV. befindlichen Figur die das Gedächtniſs, die sinnige Betrachtung und die Pantomime repräsentirende Muse Polyhymnia. Ausserdem, daſs sie durch die Einhüllung in das Obergewand als diese Muse hinlänglich bezeichnet wird, ist sie auch noch in nachdenkender Stellung eben so auf einen Felsen gestützt, vorgestellt, wie man sie vornehmlich auf Reliefs z. B. auf dem mit der Vergötterung Homer's, ferner auf dem in dem Kapitol mit den neun Musen und auf dem Sarkophag in der Villa Matthäi, so wie auch auf einem Relief in der Villa

Borghese *) sieht; auch hat Visconti (im Mus. P. C. a. a. O.) noch mehrere Statuen nahmhaft gemacht, die sie in der derselben Stellung enthalten **). Ursprünglich war der Kopf unserer Statue, wie er auf allen Monumenten, welche die Polyhymnia in derselben Lage zeigen, erscheint, nicht nach der Seite über die Schulter sehend gewendet, sondern der Blick der Muse war vor sich hin gerichtet. —

Schwerer zu deuten mögte das Fragment auf der V. TAFEL seyn. Der ganze alte obere Theil fehlt; was läfst sich aus dem wenig bedeutsamen Untertheile folgern? In der That, so gut wie gar nichts. Ein Umstand kann vielleicht eine Muthmafsung rechtfertigen. Das sind die an der linken Seite herabhängenden, mit geschlängelten Franzen verbrämten alten Zipfel des Obergewandes. Mit einem solchen gefranzten Mantel sieht man die Thalia auf dem Herkulanischen Gemälde dieser Muse bekleidet. Warum aber ist sie von allen Musen allein durch ein solches Gewand ausgezeichnet? Als die Muse des Hirtengedichts und des Landlebens führt sie nothwendig darauf hindeutende Attribute, z. B. den Hirtenstab und das Tympanum. Die frühere Zeit hatte sie sogar mit einem sehr gebräuchlichen Kleidungsstück der alten Landleute ausgezeichnet, mit einem Felle, das sie noch über der Tunika trug. So ist sie noch in der Statue zu Stockholm bekleidet, wenn man nicht anders aus der Statue einer Bacchanntin mit Hülfe der Restauration eine Thalia gemacht hat, was sich nach den davon gegebenen Abbildungen nicht mit Gewifsheit ausmachen läfst. Ja selbst auf einigen Monumenten erscheint sie sogar ganz in ein knapp anliegendes Fellkleid mit engen Aermeln und Beinkleidern, wie eingenähet, z. B. in dem Relief I. in der Villa Giustiniani und auf zwei andern Reliefs, zuerst von Spon (in den *Miscell. erud. Antiq.*) mitgetheilt ***). Wie? Wenn die Folgezeit diese rohere Bekleidungsart in das gewöhnliche Obergewand verwandelte, aber um den ehemaligen zottigen Charakter dieses ländlichen Kleidungsstückes, für die Muse des Landlebens selbst so auszeichnend, nicht ganz zu vertilgen, es durch zottige Haarfranzen zu charakterisiren nicht unterlassen hätte? Abgesehen von diesem kleineren Umstande könnte sonst die Stellung des unteren ächten Theils der Figur auf eine Terpsichore schlie-

---

*) *Sculture del Palazzo della villa Borghese detta Pinciana. Roma*, 1796. 4. *Part. I. Stanza II. Nro.* 16.

**) Vergl. *Scult. del Palazzo della Villa Borghese. Part. II. Stanza VII. Nro.* 12.

***) *Montfaucon Antiq. expl. Tom. I. Tab. XL und XLI.* Auch unter den Stockholmer Musen findet sich an der von *Guattani* Pag. C. genannten Muse *Kalliope* ein Theil des Obergewandes gefranzt. Da aber die Restaurationen von dem Verfasser nicht angegeben sind, so mögte es doch die Frage seyn, ob diese Muse, der Stellung nach mit der *Thalia* im Mus. P. C. ähnlich, nicht eher eine Thalia vorgestellt habe, als eine Kalliope.

ſsen lassen; doch, wie gesagt, mit Gewiſsheit läſst sich hier nichts entscheiden. —

Die Statue auf TAF. VII. abgebildet und zur Königinn in der Familie des Lykomedes gemacht, ist allerdings eine dem jungfräulichen Alter entwachsene Figur und durch die Gürtung der Tunika unter dem Bauche und den Ueberrest des Schleiers, der vormals den Kopf bedeckte, hinlänglich als Matrone charakterisirt. Mehr aber als dieſs mögte sich schwerlich von ihrer ehemaligen Bedeutung jetzt noch errathen lassen; man müſste denn geneigt seyn wollen, in ihr den Ueberrest einer Ceres zu erkennen, die in der linken Hand ein Büschel Kornähren, in der rechten hochaufgehobenen eine Fackel, ihre gewöhnlichen Attribute, getragen hätte, worauf alsdann auch das vormals verschleierte Haupt Bezug haben würde. Am sichersten bleibt man indessen bei der Vorstellung einer Matrone stehen. Unstreitig ist dieses Werk ausser aller Verbindung mit den übrigen Statuen gewesen und wahrscheinlich nur durch Zufall mit ihnen an einem Orte gefunden worden. —

Die Statue auf TAF. VIII. abgebildet enthält ein Bruchstück, entweder der Muse Euterpe mit den beiden Flöten, wie sie in einer ähnlichen Statue in der Villa Borghese sich findet *), oder die Muse der Geschichte Klio, deren Hauptattribut, wie oben bemerkt wurde, die halbgeöffnete Buchrolle ist. So, wie sie in unserem Werke stehend erscheint, wird auch diese Muse nicht selten dargestellt gefunden, steht sie z. B. in der linken Hand die Rolle haltend auf dem Kapitolinischen Relief, nur mit dem Unterschiede, daſs sie dort an ein Postament, oder einen Cippus, sich lehnt, da sie hier bestimmter und ihr selbst angemessener ein Felsstück zur Stütze hat. Jene Postamente in den Darstellungen der Musen auf einigen Monumenten statt der Felsen, sind vielleicht unbedachtsamen Künstlern zuzuschreiben, von welchen jene Werke herrühren, indem sie über die wahre Bedeutung der Felsstücke nicht recht nachgedacht hatten und daher nach bloſsem Gutdünken diesen so unzweckmäſsigen Tausch vornahmen. Man müſste sie denn damit entschuldigen wollen, daſs diese Postamente von den Künstlern als Symbole des Ruhezustandes benutzt worden sind, worin man sich mehrentheils die Musen befindlich dachte. Denn selbst Beispiele von Faunen, Silenen, Bacchusfiguren und andern sich in der freien Natur aufhaltenden mythischen Personen, die ruhig an Postamente gelehnt stehen, geben zu erkennen, daſs die alten Künstler sich dieser Fuſsgestelle als sankzionirter Symbole der Ruheplätze bedienten, und dann sind mehrentheils die sich daran lehnenden Figuren mit übereinandergeschlagenen Beinen, gleich-

*) S. *Scult. del Palazzo della Villa Borghese. Part. II. Stanza VI. Nro. 1.*

falls, wie **Lessing** sehr richtig bemerkt *), ein Symbol der Ruhe, dargestellt; welches auch bey unserer Muse der Fall ist. —

Ich wende mich jetzt zur näheren Betrachtung des antiken Tronks, der die Grundlage der knieenden Figur auf TAF. IX. ausmacht. Die ehemalige Bedeutung desselben im Zustande seiner Integrität, könnte jetzt bei dem Mangel so charakteristischer Theile für unerklärbar gehalten werden, wenn nicht die ausgezeichnete Haltung des Körpers in dem antiken Reste und der besondere Styl in dem Gewande deutlich genug zu erkennen gäben, dafs das Ganze ehemals die Nachahmung eines Werkes war, welches uns aus dem Alterthum fast noch ganz übrig geblieben ist. Dieses Werk ist kein anderes, als die bekannte, in der florentinischen Gruppe der Niobe noch vorhandene, **jüngste Tochter**, **) die sich aus Furcht und Entsetzen über das Schicksal ihrer Geschwister, Rettung suchend der Mutter in den Schoofs stürzt, und daher sehr bedeutsam mehr fallend als stehend dargestellt ist. Was diese Vermuthung aufser allem Zweifel setzt, ist, aufser der Uebereinstimmung in Form und Haltung des Körpers, der Styl des Gewandes, welcher in der Tunika durch das feste Anschmiegen an den Körper und die striemenartigen feinen Falten, so wie in dem gröfseren doch gehäuften Faltenwurf des auf den untern Theil des Körpers herabgesunkenen Mantels, ganz mit dem Styl, worin die meisten ächten Glieder jener Familie und zunächst die jüngste Tochter, recht auffallend gearbeitet sind, und den man eben für ein Kennzeichen ihres höheren Alters anzusehen geneigt ist, übereinstimmen. Als etwas ganz besonderes ist an unserem Fragment noch zu bemerken, dafs, wie es auch in der Zeichnung deutlich gemacht worden ist, sich ein Absatz um den ganzen Umkreis des Körpers über den Hüften in dem Gewande sehr deutlich zeigt. Dieser Absatz ist ein unverkennbar vorsätzlich angelegtes Werk, nicht aber, wie einige glauben, eine Folge von Verwitterung des Marmors. Wahrscheinlich ist er dadurch entstanden, dafs der alte Künstler durch ein nochmaliges Ueberarbeiten der Statue an diesen Theilen, einen Theil von der Menge der kleineren Falten zwischen den gröfseren, die selbst in dem überarbeiteten Theile stehen geblieben sind, hat vertilgen wollen, aber damit nicht zu Ende gekommen ist. —

Noch ist die Figur auf TAF. X. in Rücksicht auf ihre ehemalige Bedeutung näher zu betrachten übrig. Dafs sie den rechten Arm hoch in die Höhe gehoben hatte, ist keinem Zweifel unterworfen; denn diefs lehrt

---

*) *Wie die Alten den Tod gebildet. S. 22. folg.*

**) Man vergleiche die freilich sehr unvollkommene Abbildung dieser Gruppe bey *Perrier* (Pl. 57 und 87.) und bey *Montfaucon A. e. Tom. I. Pl. LV. ad pag.* 108. — *Fabroni's* Dissertation über diese Gruppe und die darin mitgetheilten Abbildungen kenne ich nicht.

der Zug der Falten des Gewandes unter der Achsel und die Beschaffenheit des Rückens an der rechten Schulter augenscheinlich. Aber eben diese Haltung des Arms und die Zierlichkeit, womit sie vermittelst der linken Hand das Obergewand in die Höhe hebt, entspricht nicht der bekannten Stellung irgend einer Muse, weshalb sie auch als zu den übrigen Musenstatuen gehörend nicht anzusehen ist, wozu man sie sonst wohl zufolge der Aehnlichkeit in der Bekleidung zu rechnen gewilligt seyn könnte. Sollte man nicht vielmehr mit einiger Wahrscheinlichkeit in dieser Figur eine Dienerinn, entweder bei einem Opfer, oder einem Gastmale *) vermuthen können, die in der rechten Hand des zierlich aufgehobenen Arms ein Präferikulum bei der Handhabe, oder ein Trinkhorn gefaſst hatte, um den Inhalt des einen oder des andern Gefäſses auszugieſsen? Stellung, Bekleidung und Charakter der Figur mögten auf so etwas vielleicht nicht undeutlich hinweisen; und wenn gleich, so viel ich weiſs, in Statuen keine Vorstellung der Art mehr erhalten ist, so mögte man doch wohl keine geringe Uebereinstimmung des an unserer Statue Erhaltenen mit den auf Reliefs nicht selten vorkommenden Vorstellungen dieses Inhalts gewahr werden. Noch ist zu bemerken, daſs die Figur an der linken Seite nicht ganz durch den Meiſsel vollendet worden ist, wohl aber ist sie es an der rechten. Wenn diese Figur mit einer andern, z. E. einem Bacchus, eine Gruppe gebildet hätte, der ganz von vorne gesehen eine Patera in der einen Hand hielt, worin unsere Ministra von der Seite stehend, und nur von der rechten ganz dem Beschauer zugekehrt, ihr hocherhobenes Gefäſs ausgeleert hätte? Etwas ähnliches der Art findet sich z. B., freilich in einer sehr mittelmäſsigen Abbildung eines Reliefs bey Beger im *Hercules ex variis antiquitatum reliquiis delineatus, Tab.* 20. aus der Handschrift des Pighius in der königlichen Bibliothek zu Berlin mitgetheilt. —

Ich schlieſse mit diesen Bemerkungen über die ehemalige Bedeutung dieser zehn Statuen meine Untersuchung über die vermeinte Familie des Lykomedes. Wenn ich nun gleich dadurch den Ungrund in der bisher angenommenen Bedeutung derselben völlig widerlegt zu haben mit Sicherheit glauben darf; so befürchte ich doch nicht, daſs dadurch Unbefangene und Sachverständige veranlaſst werden sollten, den Werth zu verkennen, welchen die meisten dieser Statuen, als bekleidete Figuren, auch vor sich und unabhängig von den übrigen, mit allem Rechte behaupten. Mehrere von ihnen sind und bleiben ohne Widerspruch ausgezeichnete Zierden der königlichen Sammlung, welcher sie angehören, und würden als solche um so sicherer anerkannt werden und müssen, wenn man sich schmeicheln dürfte, sie noch einmal, befreit von den lästigen und ihrer unwürdigen Anhängseln,

*) Ministra, δοῦλη, vergl. *Hesychius* v. παῖδες.

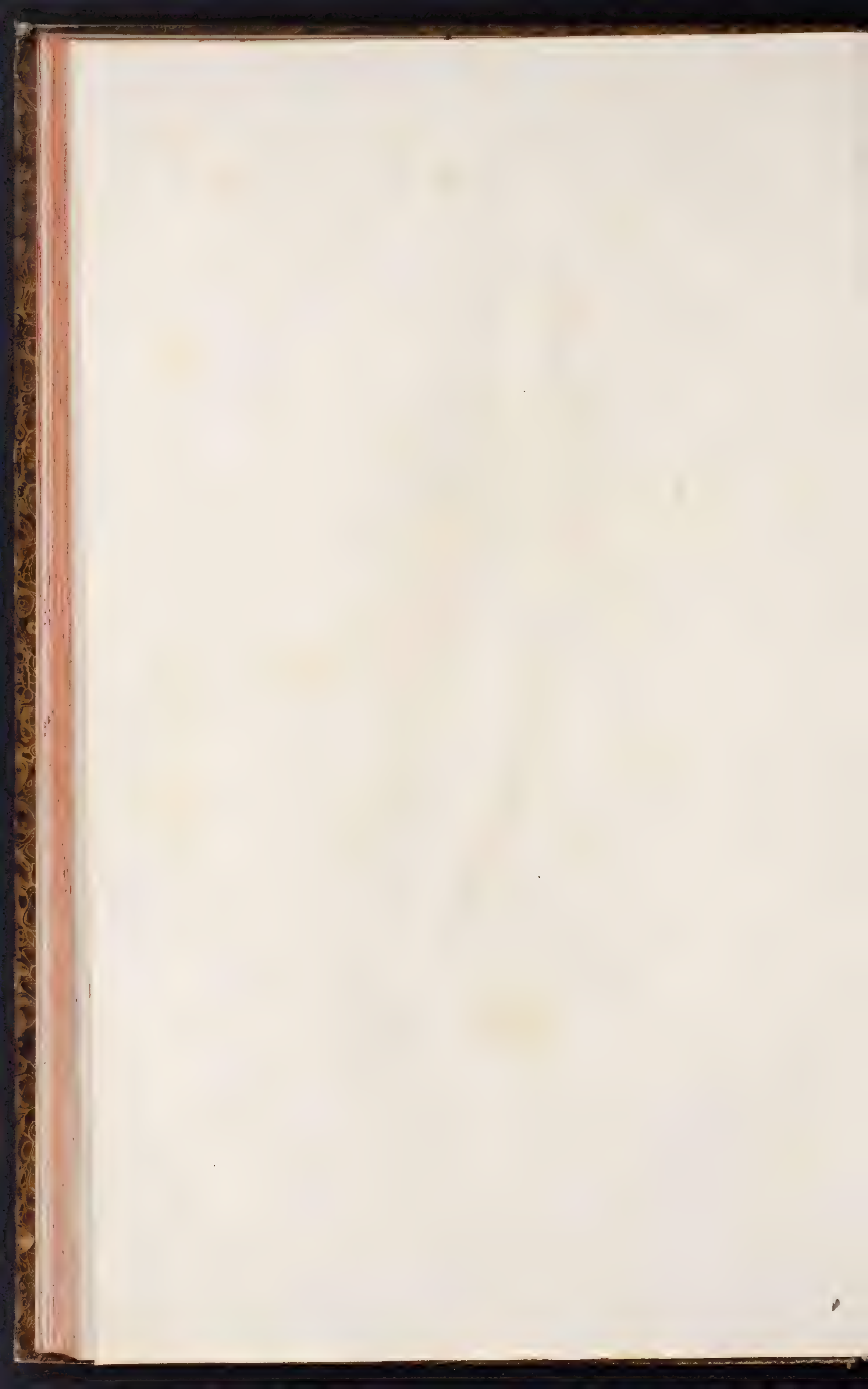
womit sie der leichtsinnige Ergänzer verunstaltet hat, vielmehr ihrem ursprünglichen Charakter gemäſs und mit ihrer älteren Bedeutung völlig übereinstimmend, von einer geschickten Hand ergänzt zu sehen. Freilich würde dadurch vollends jede Spur von einer Familie des Lykomedes vertilgt werden müssen, und die königliche Sammlung würde dem Anscheine nach ein groſses Werk verlieren; da aber dieses Werk, wie ich hinlänglich bewiesen habe, eine bloſse Chimäre ist, so würden auf der andern Seite auch wieder mehrere einzelne Kunstwerke gewonnen werden, die desto unverkennbarer und reiner das Gepräge ihres klassischen Werths an der Stirne trügen.

Taf. I.



5 Fuß 3 Zoll hoch

Dahling del. J. Hebeke f.

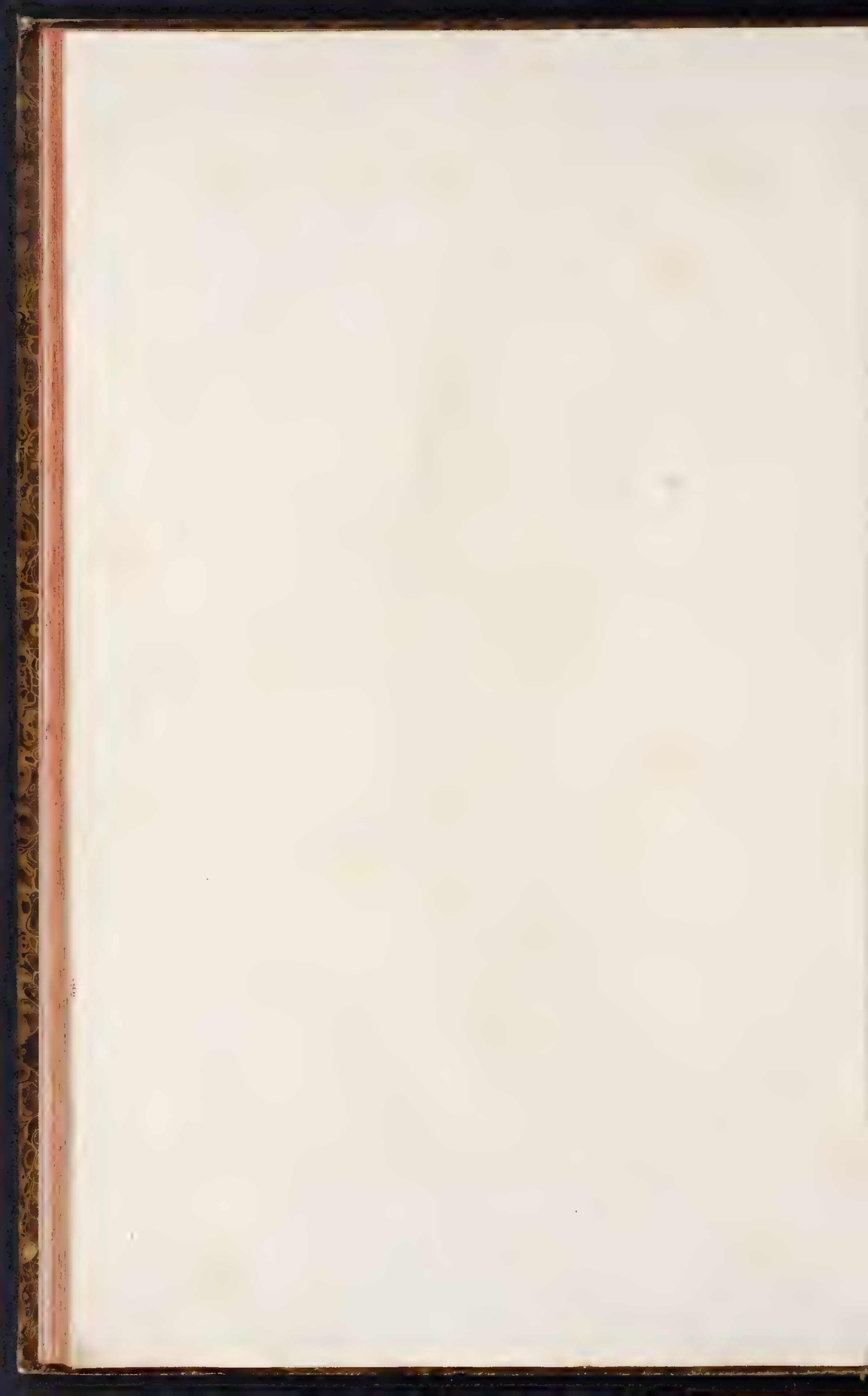


Taf. II.



5 Fuss 4 Zoll hoch

...ablino del. Jugel



Taf: III.



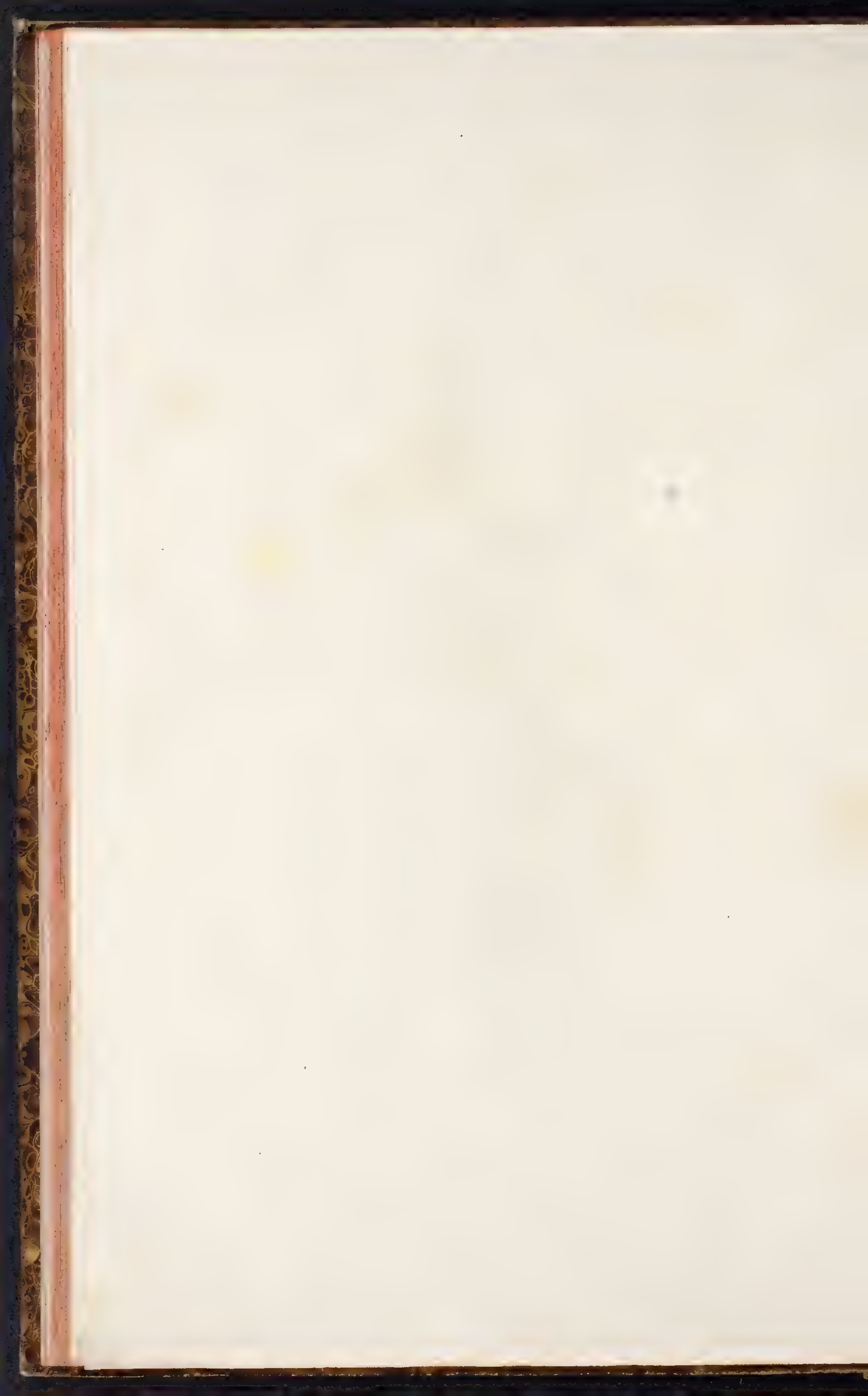
4 Fuss 6 Zoll hoch.

Döhling del. Siegel f.





4 Fuss 9 Zoll hoch

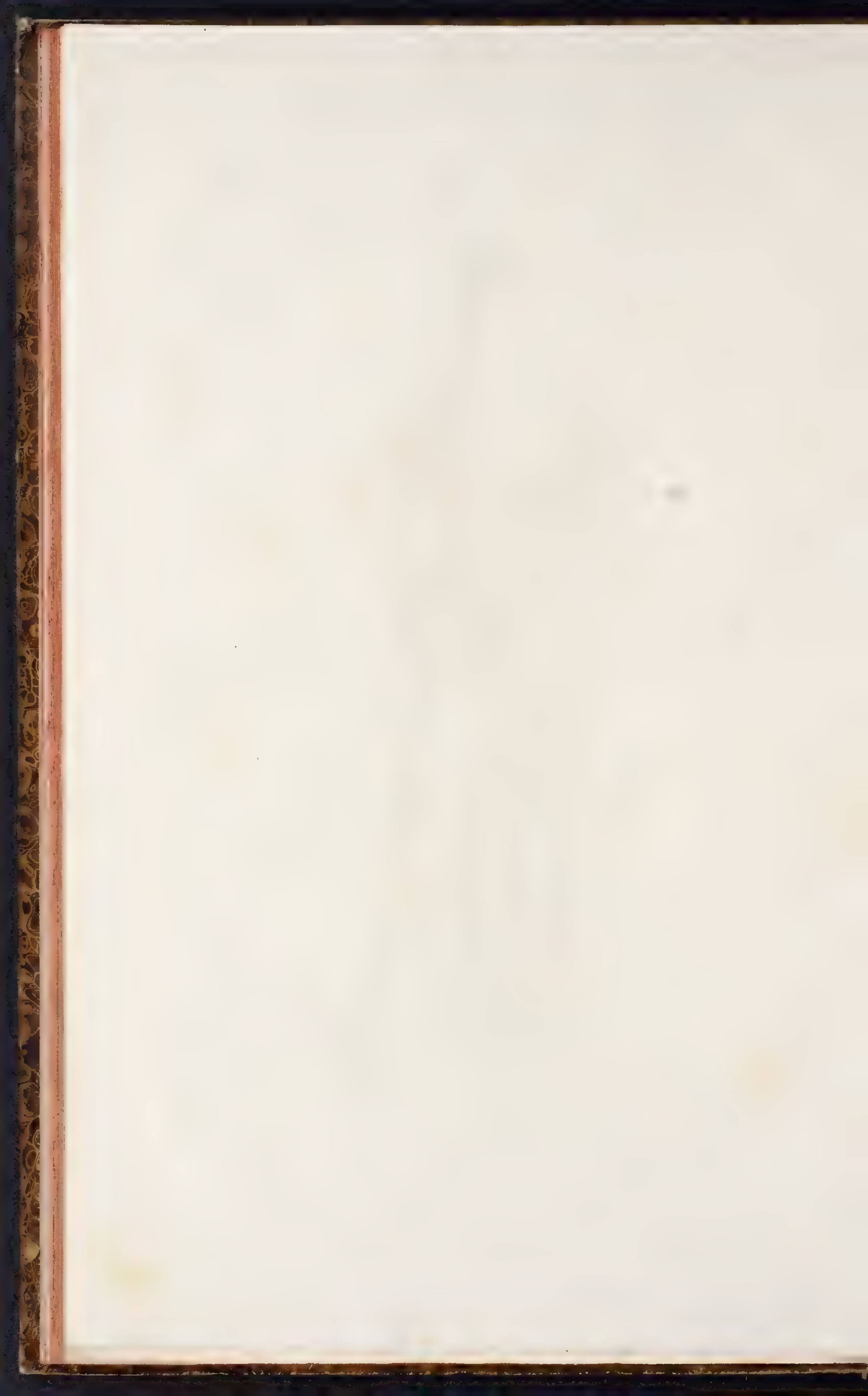


Taf. V.



4 Fuſs 9 Zoll hoch

Dihling del. Jügel sc.





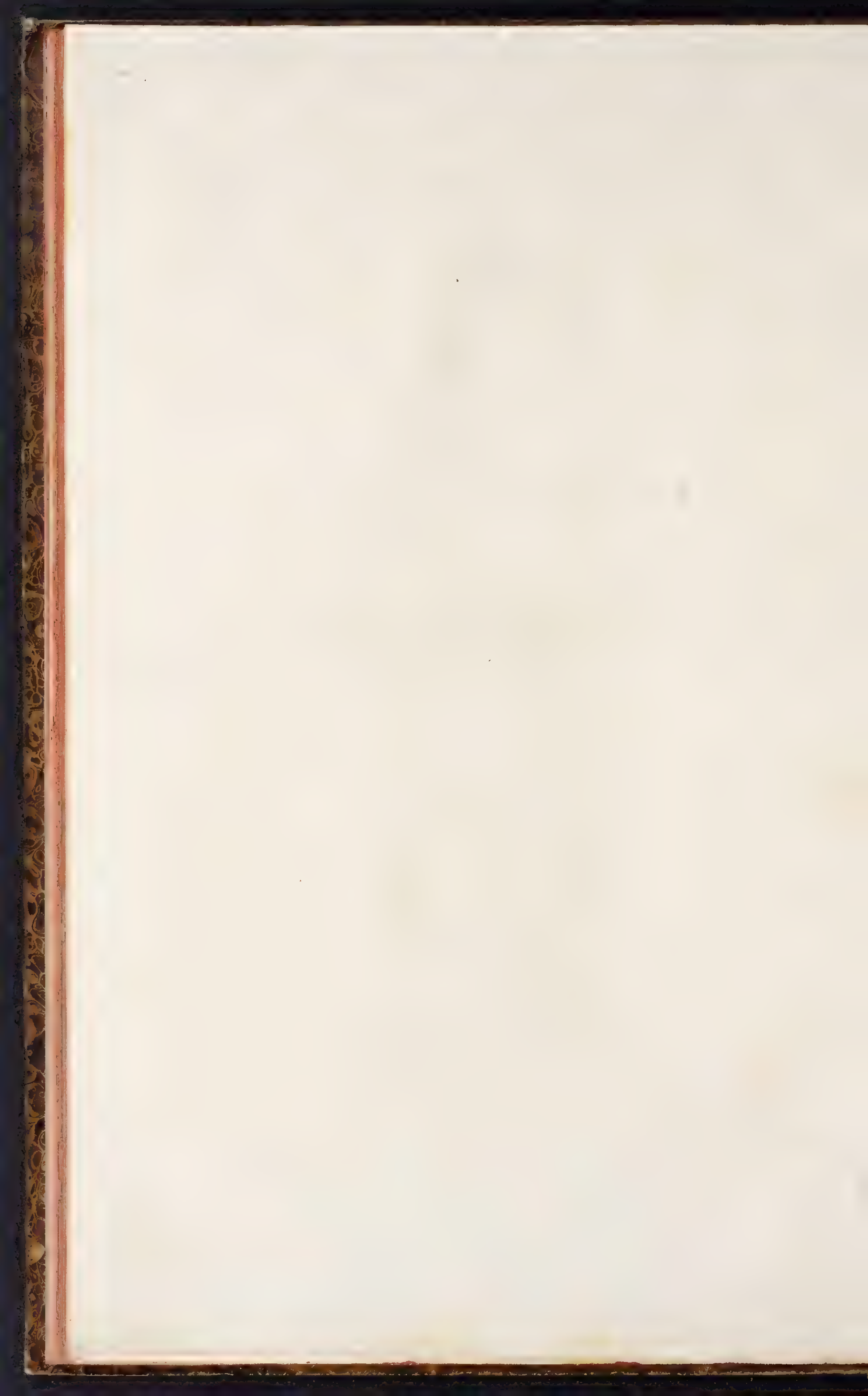
5 Fuſs 6 Zoll hoch



Taf. VII



Dahling del. 5 Fuſs 8 Zoll hoch Kolbcke ſc.

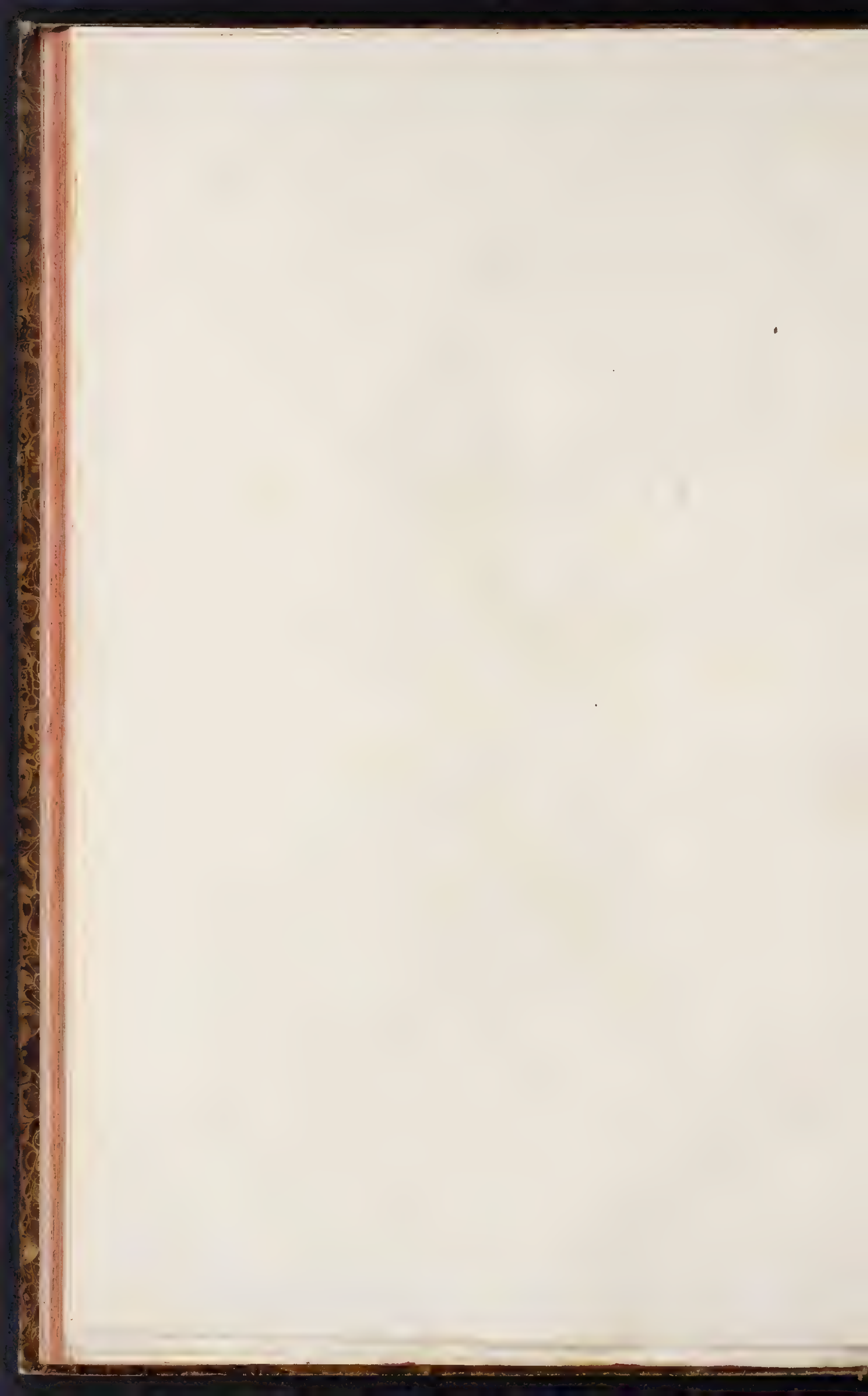


Taf. VIII.



5 Fuss hoch.

Dähling del. Jügel fc.

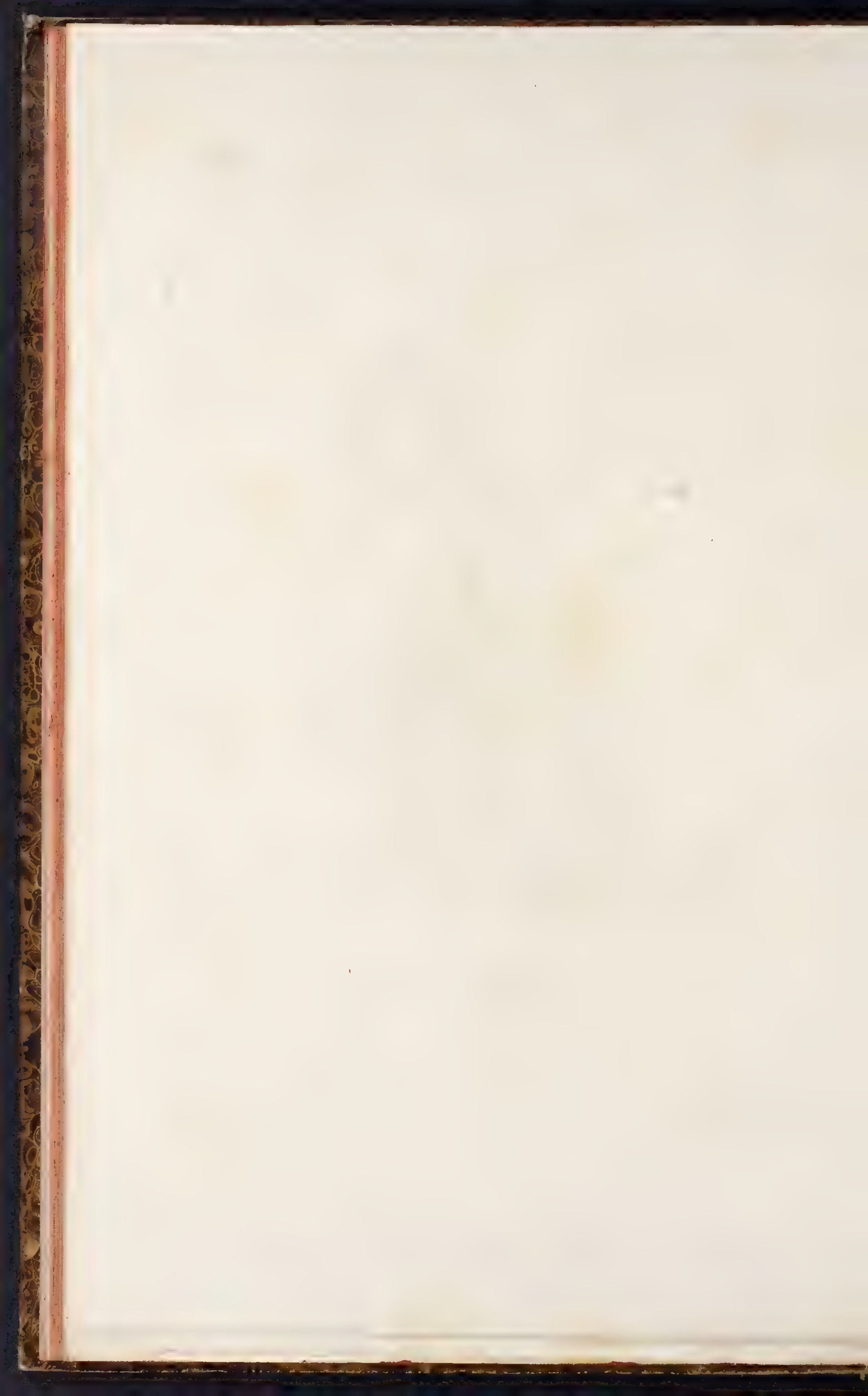


Taf. IX.



3 Fuss hoch.

Dahling del. Jügel sc.



Taf. X.


5 Fuss hoch.

Bölding del. Jügel fc.

